

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Estudios de la Cultura

Programa de Estudios de la Cultura

Mención Comunicación

El discurso de la marginalidad en el cine latinoamericano

de los años 90


Christian León

2003

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o parte de ella, por una sola vez dentro de treinta meses después de su aprobación.



Christian León

31 de octubre de 2003.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Estudios de la Cultura

Programa de Estudios de la Cultura

Mención Comunicación

**El discurso de la marginalidad en el cine latinoamericano de los
años 90**

Christian León

Tutor: Edgar Vega

Abstract

A partir del análisis de los filmes *La vendedora de rosas* (Colombia, 1998), *Pizza, birra, faso* (Argentina, 1997), *Ratas, ratones y rateros* (Ecuador, 2000) y *Amores Perros* (México, 2000) esta investigación realiza un análisis de conflictos culturales contemporáneos formulados desde América Latina. Estas películas dan cuenta de un Cine de la Marginalidad que irrumpe en los años noventa y se caracteriza por: a) el uso de modelos narrativos de género reelabotados a partir de fotografía documental b) el tratamiento de temáticas cotidianas, la crisis de los valores y la marginalidad social c) la crisis de la modernidad y la cultura nacional d) el descentramiento del sujeto. Este cine plantea una paradójica visibilización de las culturas marginales intraducibles a la lógica integradora del Estado y la nación. Despojada de todo narrativa de redención y progreso, la representación del marginal que ofrece pone en escena la misma intraducibilidad y opacidad del subalterno. Al hacerlo, muestra el límite de la racionalidad capitalista —caracterizada por la acumulación de bienes y valores— y la cultura letrada —caracterizada por la acumulación de saberes y acervos simbólicos—.

A Heidi

Por la fragancia y el calor en la oscuridad de la sala.

A Ulises

Por indicarnos el camino del Nuevo Cine y el novísimo.

Con las proteínas de una caguama
logre levantarme para pedir chamba
salí a la calle a ver quien me aliviana
y aquí estoy de rebote
gracias a un cerdo con su macana.

Six max now, sin comida ni chamba
vendí mi alma que no vale nada
quisiera rentarla pero ya no aguanta
así eché paca abajo.

No comeremos mañana ni hoy, honnie
nos comeremos aquí entre los dos, nena

Molotov

Dance and Dense Denso, 2002

Índice

Introducción	3
Capítulo 1. El Cine de la Marginalidad en América Latina	5
La crisis de los ochenta	5
El Nuevo Cine Latinoamericano	7
La crisis de los Nuevos Cines	9
Hacia un Cine de la Marginalidad	13
El discurso visual de la marginalidad	20
La estética del desencanto	22
Líneas de continuidad y ruptura	24
Capítulo 2. El orden social y la marginalidad	27
Las instituciones sociales y el mundo de la calle	27
Violencia callejera, violencia de Estado	30
La marginalidad y el pensamiento social	32
La universalidad social cuestionada	34
Sociedad capitalista, cultura letrada y marginalidad	37
Elementos para la reformulación del concepto de marginalidad	41
Capítulo 3. Seres abyectos: la crisis del sujeto	46
La ausencia del destino, la ausencia del sujeto	46
Seres abyectos	50
El nómada de la calle	52
La identidad en fuga	55
Capítulo 4. La imagen desgarrada	63
El documental y la ficción	63
El cine verité	66
Cine testimonio vs. cine posmoderno	70
Capítulo 5. Estética y política de la marginalidad	76
La marginalidad interior	76
Diseminación y esencialización	77
Estética del hambre vs. Pornomiseria	83
Construcción de alteridades	85
Geopolíticas de la representación	88
Conclusiones	92
Bibliografía	96
Anexos	109

Introducción

Si algo caracteriza a nuestra época es la ausencia de límites y fronteras. Las formas de organización autorreflexivas, la cultura posmoderna y la sociedad multicultural han logrado incorporar a su lógica expansiva incluso las expresiones más radicales de las subculturas del Tercer Mundo. Al hacerlo las han transformado en productos de circulación especializada que transitan fácilmente por el mundo entre consumidores selectivos. La estética posmoderna y tolerante de la globalización ha logrado incorporar en su seno un compendio de todas las culturas —incluidas aquellas que la critican y contestan—. Por medio de este mecanismo integrador, las expresiones periféricas son supeditadas a la autoridad descentrada del biopoder global. Como lo han planteado Antonio Negri y Michael Hardt, el mundo contemporáneo parece dirigirse hacia la constitución de un imperio mundial cuya figura sería la de un “territorio sin fronteras”, una soberanía sin exterioridad (2001:137 y ss.).

Este nuevo escenario generó el agotamiento de la cultura contestataria que hasta los años setenta buscó infructuosamente reivindicar un el polo marginal a la cultura hegemónica. La vieja concepción dialéctica —fundada en la unidad y lucha de contrarios— que buscó situar la marginalidad por fuera de la norma dominante finalmente ha demostrado ser funcional para la retroalimentación de sistemas simbólicos del mundo globalizado. La investigación que presento a continuación surge a partir de un profundo cuestionamiento sobre lo que significa hablar de la marginalidad en la actualidad. En el mundo contemporáneo, estructurado a partir de una red descentrada de relaciones unificada por un poder imperial, “el centro y los márgenes parecen ser posiciones cambiando continuamente, huyendo de ubicaciones determinadas” (Negri y Hardt: 2001: 32). Tomando el caso particular de la enunciación filmica buscamos abrir una discusión sobre las posibilidades de articulación de la diferencia cultural en nuestro mundo sin bordes ni fronteras. Hacemos nuestra aquella idea de

Bachelard: “trazar un margen es ya borrarlo” para investigar las representaciones fluctuantes y deslocalizadas que el cine latinoamericano realiza sobre los seres marginados por las instituciones culturales. Tomando en cuenta la “nomadología” propuesta por Deleuze y Guattari, así como “la analítica de la suplementariedad” esbozada por Derrida planteamos comprender la marginalidad como una agencia que opera desde las entrañas de las instituciones culturales modernas, a partir de una deslocalización constante. El Cine de la Marginalidad producido en América Latina nos permite una aproximación a ese “remanente intraducible” que se desplaza en el interior de los sistemas simbólicos desafiando la concepción dialéctica y lógica identitaria de la cultura hegemónica de occidente. En consecuencia, encontremos una correspondencia entre esta labor deconstructiva presente en el texto filmico y el pensamiento poscolonial que define al sujeto subalterno a partir de su indecibilidad. Nuestra investigación interpreta la imagen del marginal construida por el filme latinoamericano como un desafío al orden y las clasificaciones que establecen las instituciones sociales, en donde los límites del adentro y el afuera son permanentemente burlados. El efecto de constructor que vemos en el Cine de la Marginalidad nos llama a la cautela, imposibilita mirar a los marginales como “otredades” y hablar de ellos fácilmente. De ahí la dificultad de nuestra propia enunciación. Hablar sobre la representación cinematográfica de estos seres subalternos es hacer un a crónica de un devenir que al momento de ser escrita ya presagia la fuga de su referente.

Capítulo 1

El cine de la marginalidad en América Latina

La crisis de los ochenta

A fines de los ochenta, el cine latinoamericano vive uno de sus peores momentos. La actividad cinematográfica —que en la década del setenta alcanzó una importante producción y permitió el reconocimiento internacional de países como México, Brasil, Argentina, Colombia, Venezuela y Cuba— entra en una crisis severa. El número de filmes que se producían anualmente registra una considerable baja, las audiencias y las salas de cine se redujeron abruptamente, en algunos países hasta en un 50%¹. La crisis generalizada en toda América Latina afectó tanto a la producción como al consumo de filmes nacionales.

Son muchas las explicaciones para este fenómeno. Algunos sugieren que la causa de esta crisis fue el ingreso masivo de la televisión y la baja de los costos de los aparatos receptores (Aguas, 2003: 34, Roncagliolo, 1996: 42), otros ponen el acento en el repliegue del Estado como principal inversionista de la producción cinematográfica y la falta de políticas de apoyo a la industria audiovisual (Silva Ferrer, 2003). Finalmente, hay quienes dicen que la crisis económica y social agudizó la situación generando un deterioro de los mercados

¹ En su libro *El carrete mágico*, John King hace un recuento detallado de la gran aventura del cine latinoamericano que se inició en los años 70 para terminar en el crítico balance de fines de los 80. A excepción del cine mexicano que mantiene un cierto dinamismo gracias a la inversión privada y mixta, en el resto de América Latina son tiempos de crisis profunda. En Argentina, 1989 fue uno de los peores años en cuanto a producción de filmes. Entre 1974 y 1984, las audiencias del cine se redujeron en un 50% al igual que el número de salas de cine. En Brasil, si bien el subsidio estatal permitió un incremento de la cuota de pantalla para el cine de industria nacional, el promedio de filmes producidos por año —que durante los 70 se mantuvo 60 filmes anuales—, en 1988 bajó a 10; mientras, el 47 % de las salas de cine cerraron entre 1975 y 1984. En Chile, el promedio de 6 filmes anuales que se mantuvo entre 1973 y 1982, súbitamente decayó. El cine colombiano, que mantuvo una alta cuota de pantalla para sus películas solo comparable con la de México y Brasil, a partir de 1986 entra en franca crisis. Focine, el organismo encargado de canalizar la inversión estatal, deja de producir filmes. En Venezuela, donde el Estado financió 29 largometrajes entre 1975 y 1980, se inicia una drástica reducción de presupuesto destinado a la producción cinematográfica. En Bolivia la gran crisis del estafio desató una crisis económica generalizada y anuló toda posibilidad de producción cinematográfica (King, 1993: 101 y ss.).

cinematográficos nacionales (Cordero, 2000b). Nosotros planteamos que todos estos factores deben ser entendidos a partir del análisis de los discursos culturales que permiten “la lógica interna de los procesos” (Varela, 2001:114) y “la singularidad de los acontecimientos” (Megarejo, 2000: 37) a partir de los cuales se puede reconstruir el sentido histórico de un hecho, tal y como nos lo ha enseñado la investigación genealógica de Michel Foucault.

Planteamos entonces investigar el cine latinoamericano considerándolo como una práctica discursiva que ha ido construyendo distintos campos de legitimidad que marcan inflexiones y discontinuidades en la forma histórica de articulación del sentido y la significación cinematográfica. De esta manera pretendemos cuestionar la concepción de una historia unificada y evolutiva que opera a través de la acumulación de autores y obras, tan frecuente en el campo del cine. Nos alejamos de la concepción tradicional de la historia del cine, para develar los umbrales y rupturas que delimitan el horizonte de validez de un discurso filmico tal y como nos lo reclamó Foucault (1997: 60). Nuestra propuesta es que la crisis por la que atraviesa el cine latinoamericano de fines de los 80, no solo es un momento difícil para la producción cinematográfica sino que es el síntoma de un cambio en la “formación discursiva”² a partir del cual opera la enunciación cinematográfica y la articulación enunciados. La década del noventa es el momento de inflexión en el cual el cine latinoamericano ve agotarse el paradigma socio-cultural que permitió el esplendor de los años setenta, se empieza a percibir una discontinuidad en las estrategias representativas del cine latinoamericano unificado bajo el concepto de “Nuevo Cine Latinoamericano”. En este período, se generan nuevas reglas de juego que cambian las formas de enunciación audiovisual y permiten el apareamiento de nuevos objetos y el surgimiento de

² Usamos el concepto de “formación discursiva” siguiendo el planteamiento de una “historia general” de carácter arqueológico constituida por una serie de discontinuidades, umbrales y sistemas de dispersión que se opone a la “historia global” de carácter totalizador que opera a partir de la continuidad y la acumulación vinculada un sujeto autocentrado (Foucault, 1997: 4-29).

discontinuidades temáticas y conceptuales dentro del discurso cinematográfico latinoamericano. Este cambio en las reglas enunciativas se evidencia a partir de una joven generación de cineastas, imbuida en el mundo globalizado y decepcionada del paradigma utopista de la modernidad, que empieza a plantear nuevas formas de enunciación en el cine latinoamericano. La crisis generalizada por la que atraviesa el cine a fines de los ochenta es producto del agotamiento del “metarrelato”³ a partir del cual se realizaba la enunciación filmica. La crisis se explica en vinculación con el reposicionamiento generalizado que se produce en la cultura latinoamericana en las dos últimas décadas por las crisis del Estado y la cultura nacional, la derrota de la utopía socialista, y la agudización del proceso de la globalización.

El Nuevo Cine latinoamericano

El Nuevo Cine Latinoamericano surge como una estrategia de reconstitución del nacionalismo visual, a raíz del fracaso del cine nacional-popular a finales de los años cincuenta. Cierra una primera etapa de la construcción del espacio masivo en América Latina caracterizada según Marín-Barbero por el papel fundamental que jugaron los medios de comunicación en la operación de conversión de “las masas en pueblo” y del “pueblo en nación” (Martín-Barbero, s/f: 42). El Nuevo Cine reformula aquella tarea de reivindicación nacional a partir de la apropiación de los nuevos lenguajes y formas de representación de “la modernidad cinematográfica”⁴ que en Europa había alcanzado su esplendor en los años 60.

³ Usamos esta palabra con el sentido le dio Jean-Francois Lyotard como el horizonte de reglas y axiomas mítico-narrativos que estructuran el campo pragmático de la legitimidad de los discursos. Es decir planteamos que la legitimidad del discurso cinematográfico hay que buscarla no en el texto filmico sino en una serie de reglas culturales que permiten su validación social. “La tradición de los relatos es al mismo tiempo la de los criterios que definen una triple competencia, saber-decir, saber-escuchar, saber-hacer, donde se ponen en juego las relaciones de la comunidad consigo misma y con su entorno. Lo que se transmite con los relatos es el grupo de reglas pragmáticas que constituyen el lazo social” (Lyotard, 1989: 48).

⁴ Como lo ha planteado Doménec Font (2002), la modernidad cinematográfica es un gran movimiento de renovación del discurso del cine surgido en Europa a partir de “la desarticulación del relato tradicional

Gracias esta modernización del discurso fílmico se logra superar la crisis que atravesaba la industria del cine, anquilosada por los sistemas de producción tradicionales y estancada en los modelos narrativos estandarizados. Al mismo tiempo la actividad cinematográfica se dinamiza estimulada por los remanentes que produjo el modelo económico desarrollista en la mejor época del Estado de bienestar. Pues, el cine moderno en América Latina “fue un cine estimulado por los influjos que generó el modelo de sustitución de importaciones” (Xavier, 2000:76). El Nuevo Cine Latinoamericano adoptó la feroz crítica que el cine de autor europeo levantó frente a la despersonalización de la industria cinematográfica. Sin embargo a diferencia de la modernidad cinematográfica de procedencia europea que encontró su reconocimiento en la creatividad individual (“política de autores”), el Nuevo Cine Latinoamericano rescataba para sí una dimensión impugnadora de carácter social (“política de la subversión”). La vocación crítica que los “nuevos cines” desplegaron en el mundo entero, se expresó en América Latina como lucha anticolonialista. En su famoso manifiesto “Hacia un Tercer Cine”, Fernando Solanas y Octavio Getino —influidos por el pensamiento de Franz Fanon— proponen la necesidad de la descolonización de los países del Tercer Mundo a partir del reconocimiento de su expresión cinematográfica auténtica: el Tercer Cine o cine de la liberación⁵.

“El Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura”

(Solanas y Getino, 1973: 60)

—heredero de las antiguas formas decimonónicas— y la apertura de nuevos postulados en torno a la narratividad” (264). Frente al cine clásico —que tuvo su apogeo hasta los años cincuenta en Hollywood— “fundado sobre el montaje en continuidad y la construcción de una diégesis transparente”, la modernidad cinematográfica levanta “un cine de dispersión narrativa repleto de vacíos y elipsis y fundamentado en nuevas relaciones con el espacio-tiempo” (265) y como consecuencia “establece un cortocircuito en las gratificaciones imaginarias del espectador e introduce un estremecimiento en sus certezas perceptivas y mentales” (16).

⁵ Una actualización del concepto de Tercer Cine es delineada en el texto compilado por Pines, Jim y Willemen, Paul, *Questions of Third Cinema* citado en *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (Shohat y Stam, 2002).

Mientras, una serie de movimientos insurgentes y de liberación nacional guiados por la revolución cubana aparecían en todo subcontinente, los cineastas adscritos a la Revolución rechazaron el cine como producto industrial destinado al entretenimiento y lo redescubrieron como un instrumento de liberación nacional al servicio de la utopía socialista. Como subraya King: “Los nuevos cines crecieron en una imaginativa proximidad de la revolución social” (1999: 104). Para los cineastas de la época, la lucha anticolonialista pasaba por reconocer la potencialidad de las simbologías nacionales sojuzgadas por la dominación cultural neocolonialista. Esta lucha antiimperial implicaba un autorreconocimiento que permitiera la afirmación de aquellos elementos que eran *proprios* frente a la alienación cultural producida por la industria cultural del primer mundo. En su reflexión sobre el Cinema Novo brasileño, Ismail Xavier destaca esta tarea:

“El horizonte de la liberación nacional fue el presupuesto más importante del Nuevo Cine, a comienzos de la década del 60, así como de otros movimientos culturales en América Latina, dentro de una coyuntura internacional —política, cultural— que impulsaba una afirmación incisiva del concepto de nación”

(Xavier, 2000: 65)

La crisis de los Nuevos Cines

Hacia finales de los años ochenta, el proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano se vuelve insostenible, aun cuando parte de la crítica cinematográfica educada en la cinefilia de la década del setenta sostiene lo contrario⁶. El discurso socio-cultural que daba sentido a sus

⁶ En la encuesta “Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos”, realizada a 36 críticos de 11 países por la Asociación Cinematográfica de Prensa Cubana (ACPC) en 1997 y publicada dos años después por Carlos Galiano y Rulfo Caballero, las diez primeras películas en lista corresponden a la plana mayor del Nuevo Cine. 72% de la votación pertenece a filmes realizados en las décadas del 70 y 80; 22% a filmes realizados entre los años 10 y los 60; y 6% corresponde a filmes realizados de los años noventa en adelante. Ninguna de las obras

propuestas se desarma frente a las nuevas circunstancias históricas. Ante la abrupta irrupción de textualidades que generan una recomposición de fuerzas en el campo simbólico de la cultura latinoamericana, el cine de los setenta se ve apocado. El aparato del Estado se dismantela ante la ofensiva neoliberal y el horizonte utópico abierto por el socialismo se desvanece. Como efecto de la globalización, el metarrelato de la “identidad nacional” pronto queda deslegitimado, la proliferación de imágenes y lenguajes impulsados por los medios masivos de comunicación tornan obsoletos los presupuestos críticos de la modernidad cinematográfica.

El dismantelamiento del Estado. Los años ochenta marcan la crisis final del modelo desarrollista en América Latina con el agotamiento consecuente de la función intervencionista del Estado. Entramos en la denominada época de la “democracia” signada por la vigencia plena del neoliberalismo. A partir de 1990 —fecha en que se formula el Consenso de Washington— se generaliza la implementación de políticas neoliberales (Serrano, 2001). Los organismos estatales creados para el fomento de la producción cinematográfica, agobiados por la crisis fiscal, se desfinancian y limitan su acción. Los casos más evidentes son México y Brasil⁷, donde los subsidios a la producción cinematográfica son drásticamente reducidos (Wierner, 1997: 96). El cine de los setenta que se definió por oposición a la lógica comercial del cine destinado al mercado, ingresa en un callejón sin salida cuando su fuente principal de financiamiento —el Estado— cae en crisis.

La crisis de la cultura nacional. Por influjos de la globalización, el metarrelato de la “identidad nacional”, instaurado por los gobiernos nacional-populares a partir de los años

del Cine de la Marginalidad que mencionamos consta en la lista de 205 películas (Galiano y Caballero, 1999: 13-21).

⁷ Collor de Melo eliminó de un plumazo Embrafilme, una de las empresas estatales de fomento cinematográfico más importante de toda América Latina.

treinta, que justificó la intervención estatal en el campo de la producción cinematográfica, pierde vigencia. La estrategia cultural del Nuevo Cine, que consistió en la afirmación de la cultura nacional frente a la cultura foránea y de la de cultura popular frente la masiva, se devela como una construcción idealizada y sin conflictos de la cuestión nacional (Shohat y Stam, 2002: 278). Dicha estrategia ignora los incesantes intercambios y apropiaciones de los que son capaces los grupos subalternos y la cultura popular (García Canclini, 1990: 250). El intento de Solanas de trazar una línea divisoria entre el *cine de nosotros* (cine del pueblo) y *cine de ellos* (el cine dominante) plantea más de una paradoja en el contexto de la globalización. Como lo ha demostrado Martín-Barbero es imposible diferenciar la cultura de masas de la cultura popular porque “la globalización económica y tecnológica disminuyen la importancia de lo territorial devaluando los referentes tradicionales [léase nacionales] de la identidad” (1998: 4 y ss.).

El fin de la utopía. Con la derrota del proyecto socialista el lugar de enunciación de los artistas latinoamericanos de los años setenta se disloca. Como lo ha planteado Milton Benítez, el marco de las certezas en que se movía la cultura contestataria en Latinoamérica da paso a una crisis de los significantes, expresado en el debate modernidad-posmodernidad (Benítez, 1994: 18). En este nuevo contexto discursivo, el horizonte utópico que articulaba la propuesta conceptual y temática del Nuevo Cine desaparece y da paso a un vacío semántico y una desorganización sintagmática que va mostrarse en la crisis generalizada de los años ochenta. El elemento que parecía ordenar y jerarquizar los enunciados visuales desaparece y causa una crisis simbólica. En adelante el cine latinoamericano va a hacer de esa ausencia uno de sus temas: la pérdida del sentido y del vínculo social, imposibilidad de futuro.

La crisis de la modernidad cinematográfica. La proliferación de la industria audiovisual y el predominio de los medios electrónicos de comunicación visual ha puesto en crisis muchos de los presupuestos de la modernidad cinematográfica. La negatividad que los nuevos cines encontraban en la obra filmica es subsumida rápidamente por la industria y las instituciones culturales. Por otro lado, el aparecimiento de nuevos formatos visuales disuelve la autoría cinematográfica y masifica los lenguajes disruptivos (Bettetini, 1996: 175 y ss.). El proyecto de convertir al discurso cinematográfico en la antítesis de la realidad existente y de la sociedad capitalista —el contrario dialéctico del mercado y del colonialismo— tal y como el “Tercer Cine” (Solanas y Getino, 1973) y el “cine imperfecto” (García Espinosa, 1982) lo planteaban, se transforma en un ideal siempre postergado.

En este nuevo escenario, el discurso crítico del Nuevo Cine pierde su vigencia, mientras irrumpe una nueva forma de enunciación filmica. El cine latinoamericano se enfrenta al desafío buscar nuevas fórmulas para seguir narrando la particularidad del subcontinente, signada cada vez más por la exclusión social provocada por el neoliberalismo y la abrupta irrupción de la diversidad cultural a partir de la insurgencia de nuevos actores sociales que empiezan a cuestionar el concepto homogéneo y universalista de nación (Martín-Barbero, 1998: 5-10). Frente a estos imperativos surge un nuevo paradigma discursivo manifiesto en un conjunto de películas de temática urbana que retratan con desencanto la vida de seres marginados de las instituciones sociales. Roberto Aguilar definió de la siguiente manera esta tradición naciente del cine latinoamericano:

“Los escenarios: las calles sucias, malolientes y hacinadas de las grandes ciudades latinoamericanas, los barrios que no figuran en los folletos de promoción turística, refugios de miserables y proscritos. Los personajes: jóvenes callejeros arrastrados por esa gran marea urbana, desempleados irredentos tratando de sobrevivir al día, a la hora, en los límites de la

legalidad. Las historias: cuentos de inocencia perdida, ilusiones rotas, violencia, delito y crimen. Son los escenarios, los personajes y las historias de la crisis retratados con crudeza y sin asomo de compromiso ideológico.”

(2000: C14).

Este nuevo discurso ha sido denominado por la crítica iberoamericana como “realismo sucio”⁸ —en oposición al “realismo mágico” característico algunas obras del Nuevo Cine Latinoamericano (Cordero, 2003: B6; Monterde, 2001: 36-27)— y por la francesa como “polar latino” —una especie de *film noir* urbano con sabor local (Aguilar, 2002: C14)—. Nosotros preferimos llamarlo simplemente como “Cine de la Marginalidad”, para diferenciarlo del “cine marginal” o “underground”, caracterizado por su difusión restringida y el uso de lenguajes contraculturales de circulación restringida a grupos minoritarios.

Hacia un Cine de la Marginalidad

En el escenario cultural contemporáneo, caracterizado por el proceso de globalización, la hibridación de los lenguajes y la crisis del discurso de la identidad, ¿cómo articular una crítica al carácter a la función colonialista de las instituciones modernas y al carácter excluyente del neoliberalismo? Más aún: ¿cómo representar a aquellos grupos excluidos de las instituciones modernas sin caer en las posiciones binarias (adentro/afuera, poder/contrapoder) en las que se sostuvo el Nuevo Cine Latinoamericano? Estas preguntas están presentes en las formas de estructuración del discurso cinematográfico de los años noventa y van a reformular el concepto de lo que significa la marginalidad.

⁸ Se conoce como “realismo sucio” a un género del relato literario iniciado en Norteamérica por escritores como Joe Fante y Charles Bukowski caracterizado por la presencia de las jergas de bajo fondos o los sociolectos de las minorías marginadas que relatan sórdidas historias de violencia urbana.

Sí bien es cierto que la construcción de imágenes de las poblaciones marginadas ha sido una tarea constante del filme latinoamericano a lo largo de su historia, solo en la actualidad cuando la tradición populista y la cultura nacional al parecer esta en retirada, podemos dimensionar la complejidad de tal empresa. Desde los años veinte cuando el cine argentino comienza con sus retratos de los bajos fondos de la vida porteña, pasando por los melodramas de cabaret mexicanos, hasta las comedias arrabaleras y de barriadas pobres tan frecuentes en el cine nacional-popular de toda América Latina, existe esa necesidad de visibilizar una serie de actores que habían sido borrados de la escena pública por la alta cultura. Sin embargo en sentido estricto no se puede hablar de un Cine de la Marginalidad, ya que este tipo de representaciones se articularon a partir de patrones del lenguaje cinematográfico clásico, heredero de la cultura burguesa. Los personajes marginales de este cine eran contruidos como individuos con un objetivo claro y una identidad definida, en muchos casos pintoresca y tierna⁹. A pesar de las duras condiciones vitales en las que se debatían no perdían su integridad personal frente al espectador, quien se sentía interpelado por los valores humanistas o la moral judeo-cristiana (Oroz, 19992: 41-42). Los pobres eran representados desde los códigos narrativos de la cultura hegemónica.

Un cambio de este registro se produce con *Los olvidados* de Luis Buñuel (México, 1951). La película presenta —desnuda de toda justificación moral— a una pandilla de muchachos, habitantes del lado inhóspito y miserable de una gran ciudad que súbitamente se ven atrapados por un trágico destino que les priva toda posibilidad de decisión. Como lo apunta Octavio Paz, “el mundo de *Los olvidados* está poblado por huérfanos, por solitarios que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre. La búsqueda del ‘otro’, de nuestro semejante, es la otra cara de la búsqueda de la madre” (2000: 35). Con este

⁹ Un filme modelo de este tipo de representación es *Nosotros los pobres* (México, 1947) de Ismael Rodríguez.

retrato la orfandad firmado por Buñuel, el cine latinoamericano inaugura el tema de la disolución del vínculo social y la crisis de los valores modernos¹⁰.

En la década de los setenta esta indagación va a tener su desarrollo a partir de los postulados del cine moderno latinoamericano. Cineastas de la talla de Rocha (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, 1964; *Tierra en trance*, 1967), Littin (*El Chacal de Nahueltoro*, 1969; *La tierra prometida*, 1971), Solanas (*La hora de los hornos*, 1968; *Tangos, el exilio de Gardel*, 1985), Gutiérrez Alea (*Historias de la revolución*, 1960; *Memorias del subdesarrollo*, 1968), entre una constelación de autores, va a proponer una reinterpretación de la marginalidad social, esta vez a favor de la construcción de sujetos orgánicos portadores de una cultura nacional políticamente activa. Para estos cineastas el problema de la exclusión social es tematizado por medio de un tipo de personaje que a partir del descubrimiento de su identidad logra convertirse en actante de un destino colectivo. Este destino puede ser la lucha de los grupos subalternos por mejores condiciones de vida, las reivindicaciones políticas y culturales de los sectores progresistas de la clase media o la asunción de la identidad nacional. Como lo ha destacado Ismael Xavier este tipo de discurso se sustenta en la figura del cineasta-intelectual “portador de la voz de la comunidad” (2000: 78)¹¹. El apareamiento de esta figura plantea un complejo juego de representación y poder a través del cual los grupos marginados son enajenados de su voz e imagen en nombre de la constitución de los destinos colectivos de la nación. Nuevamente se produce una delegación/relegación del punto de vista de los grupos subalternos¹².

¹⁰ Para una lectura del desafío que presenta la obra y el pensamiento de Buñuel a los valores modernos puede consultarse “Nueve reflexiones de un cineasta ateo” (Rubio, 1998: 25-32).

¹¹ En el perfil que hace Víctor Fowler sobre Glauber Rocha se puede ver esta suerte de “investidura mística” vinculada a la “misión trascendente” de representar los intereses del pueblo que caracterizó al discurso de la época (1999: 106-108).

¹² Una excepción a este esquema es la obra de Jorge Sanjinés. Sanjinés siempre mantuvo distancia crítica frente al discurso de la nación y propuso un cine de creación colectiva a través del cual trató de dar voz a las comunidades indígenas. No obstante siempre vió en ellas el un sujeto revolucionario por excelencia.

Con la estética tropicalista y *Cinema Marginal* brasileño se establece un cambio de perspectiva. Este movimiento, a diferencia del Cinema Novo, muestra la cultura periférica del Brasil con un sarcasmo cáustico, renuente a la utopía salvadora. Con un lenguaje cercano al bricolage, una retórica kitsch, y una áspera textura en blanco y negro, este cine underground retrató de forma descarnada el mundo de la prostitución, las drogas, la violencia y la explotación (Xavier; 2000: 61). El filme que define muy bien esta estética es *El bandido de la luz roja* (1968) de Rogelio Sganzerla, sin embargo, el más tardío y famoso es *Pixote* (Brasil, 1980) de Héctor Babenco. Esta cinta relata la historia de un niño sin nombre, ni apellido que ha vivido en la calle toda su vida en medio de prostitutas, caficcios y traficantes. Por vez primera el cine latinoamericano hace una crónica aguda de los procesos de desmontaje de la identidad a la que están sometidos los seres de la calle. En una reciente entrevista, Babenco recuerda que a comienzos de los ochenta “la gente estaba cansada de la alegoría”, por lo cual decidió contar las historias desconocidas del Brasil (*Neesweek en Español*, 2003: 63). Por otro lado, desde fines de los años sesenta Román Chalbaud realiza una incursión por los ambientes sórdidos y en descomposición de las escalas bajas de la sociedad (*El pez que fuma*, 1977; *El rebaño de los ángeles*, 1979), mientras Arturo Ripstein actualiza el melodrama barriobajero (*El lugar sin límites*, 1977; *Cadena perpetua*, 1978). A finales de los ochenta, el colectivo peruano Chaski realiza una serie una serie de filmes que muestran a través del problema de la migración la crisis de las tradiciones y el problema del desarraigo en la gran urbe. *Gregorio* (1984) retrata la historia de un niño indígena en proceso de transculturación que migra a Lima e inicia viaje de aventura por el mundo incierto, oscuro y violento de la urbe. *Juliana* (1989) cuenta la cruel historia de una niña que poco a poco es expulsada de su familia y tiene que ingeniárselas para sobrevivir a la violencia callejera, incluso disfrazándose de varón. Estos filmes, al igual que *Maruja en el infierno* (Perú, 1983) de Francisco Lombardi y *Bye, Bye, Brasil* (Brasil, 1980) de Carlos Diegues, muestran la descomposición del ideal

comunitario y abren el imaginario popular hacia la cultura globalizada de la urbe; en algún sentido son filmes de transición entre el Nuevo Cine Latinoamericano y el Cine de la Marginalidad. El recorrido de sus personajes hacia la ciudad parece dejar atrás el simbolismo de los espacios rurales —a lo Glauber Rocha— para anticipar el cine de violencia de los años noventa donde la ciudad se transforma en el omnímodo escenario del anonimato y la crisis de la identidad. Otros filmes de temática marginal de aquellos años son: *Nocaut* (México, 1983) de José Luis García, o *Tiempo de morir* (Colombia, 1985) de Jorge Ali Triana, *La hora de la estrella* (Brasil, 1985) de Susana Amaral. En estas películas la combinación de pobreza y violencia urbana se ha vuelto fatal y detona expurgada de todo ánimo político de denuncia.

De esta manera entramos a los años noventa que se distinguen, según Jorge Ruffinelli, por la presencia de un cine caracterizado por “el alejamiento de algunos paradigmas setentistas” y “el desplazamiento de la mirada hacia los marginados de la sociedad”, seres tradicionalmente olvidados como las mujeres, las minorías sexuales, los niños de la calle, los mendigos, los vagabundos, los delincuentes, los sicarios, quienes se transforman en personajes centrales (Ruffinelli 2000: 15 y ss.). Las nuevas condiciones de la producción cinematográfica definidas por el agotamiento del Estado benefactor y la renovada sensibilidad del espectador modelada por los medios masivos de comunicación permiten al cine latinoamericano articular la visibilidad de estos sujetos marginales desde un punto de vista inédito. Después de la crisis de los años ochenta que reseñamos, la actividad cinematográfica se reconstituye por tres vías: una diversificación de los temas tratados, la reconquista del público latinoamericano y nuevas fórmulas de financiamiento para la producción cinematográfica. Aparecen una serie de filmes con temáticas cotidianas que en sus respectivos países se transforman en éxitos de taquilla y abren un período signado por la inversión mixta y la coproducción internacional¹³. *Como*

¹³ Los mismos cineastas que en los setenta realizaron filmes herméticos y combativos, buscan nuevos buscan una reinmersión en el mercado. Este es el caso de Bruno Barreto que en la última etapa del cinema novo realiza

agua para chocolate (México, 1992) es un éxito no solo dentro de su país, sino que se convierte en la segunda película extranjera más taquillera en los EE.UU. El año de su estreno, *La estrategia del caracol* (1993) se consagra como la película más vista en Colombia, mientras que *Tango Feroz* (1993) se transforma en un fenómeno de masas en Argentina. Un hecho similar sucede con *Fresa y chocolate* (Cuba, 1993), *Cuestión de fe* (Bolivia, 1995), entre otras. En medio de esta rearticulación de la producción cinematográfica y la apertura de nuevas temáticas, prolifera el Cine de la Marginalidad latinoamericano, como una posición abierta al mercado pero crítica respecto al cine de calidad que encuentra en la espectacularidad su medio de promoción. Frente al cine de adaptación histórica y presupuestos relativamente altos¹⁴, el Cine de la Marginalidad retoma “la estética del hambre” —formulada en los años setenta por Glauber Rocha— y las técnicas documentales del *cinéma vérité* y propone un cine de bajo presupuesto destinado a visibilizar con crudeza el oscuro mundo de la miseria y la pobreza, ignorado por los medios masivos de comunicación.

En este sentido, interpretamos esta propuesta cinematográfica como una “poética del desajuste” que opera con una lógica similar a los movimientos artístico-culturales de “la escena de avanzada” estudiados por Nelly Richard. El Cine de la Marginalidad es un recorrido que inicia con la clausura de la épica de los movimientos de liberación nacional y la consiguiente catástrofe de sentido de los discursos contestatarios. El advenimiento de la democracia pone en crisis la lógica binaria de la violenta afirmación del poder y su negación subversiva, de la cultura oficial y la cultura contestataria que hasta los años setenta organizó el escenario simbólico en Latinoamérica. Frente a esa descomposición del campo semántico, surgen “frangas de experiencia que no son verbalizables dentro de la lógica opositiva de la

Doña Flor y sus dos maridos, la película más exitosa de la historia del cine brasileño. Y de Fernando Solanas, quien en 1985 realiza la coproducción franco-argentina *Tangos, el exilio de Gardel*.

¹⁴ Específicamente nos referimos a *Como Agua para Chocolate* (México, 1992), *Aire libre* (Venezuela, 1996), *Jericó* (Venezuela, 1990), *En territorio extranjero* (Venezuela, 1993), *Ilona llega con la lluvia* (Argentina, 1996), *La guerra de los Canudos* (Brasil, 1998), *El bien esquivo* (Perú-España, 2001) entre otros.

cultura contestataria” (Richard, 1989: 17). El desafío del cine post-revolucionario y el arte contemporáneo en América Latina será introducir en la escena simbólica aquellas experiencias que permanecían inverbalizables e invisibilizadas dentro del relato dialéctico de lo oficial y lo contestatario bajo la forma de una “estética de los márgenes”. Nos arriesgamos a decir que ante la crisis del discurso utopista del Nuevo Cine Latinoamericano, a partir de los años 80 aparece el Cine de la Marginalidad caracterizado por:

“una sensibilidad marcada por un reflujo del sentido heroico de la literatura, el arte [para nuestro caso el cine], por su alejamiento del modelo del intelectual carismático, intérprete del pueblo y portador de un sentido de la historia, por su distanciamiento del populismo artístico y el nacionalismo cultural y por querer borrar las huellas del pensamiento teológico y erosionar la idea tradicional del sujeto como fuente de significación”.

(Richard, 1994:48)

Los años noventa se producen un gran número de filmes que muestran la vida de los marginales sin ninguna consideración paternalista o transformadora. En palabras de Ruffinelli, estas películas “despojadas del discurso sociológico” articulan una “mirada hacia lo íntimo que no acepta ni condena la violencia” (2000: 20). Esta nueva forma de mirar la violencia muestra —algo que escapa a la mirada moralista del crítico uruguayo— los procesos de exclusión generados por las mismas instituciones sociales que pretenden combatirlos y los funestos costos de la modernización económica. Sin ánimo exhaustivo, mencionamos algunas de estas cintas: *Caidos del Cielo* (Perú, 1990) de Francisco Lombardi, *Caluga o Menta* (Chile, 1990) de Gonzalo Justiniano, *Lolo* (México, 1992) de Francisco Athié, *Johnny Cien Pesos* (Chile, 1993) de Greff-Marino, *Hasta morir* (México, 1994) de Fernando Sariñana, *Sicario* (Venezuela, 1994) de José Novoa, *Rodrigo D No Futuro* (Colombia, 1994) de Víctor Gaviria, *Sin compasión* (Perú, 1994) de Francisco Lombardi, *El callejón de los milagros* (México, 1995) de Jorge Fons, *Fica conmigo* (Brasil, 1996) de Tizuka

Yamasaki, *Dulces compañías* (México, 1996) de Oscar Blancarte, *Como nacen los ángeles* (Brasil, 1996) de Murillo Sales, *Pizza, Birra, Faso* (Argentina, 1997) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, *Silvia Prieto* (Argentina, 1998) de Martín Rejman, *Soplo de vida* (Colombia, 1999) de Sebastián Ospina, *La vendedora de Rosas* (Colombia, 1998) de Víctor Gaviria, *Subterráneos* (Uruguay, 1998) de Alejandro Bazzano, *Huelepega, a ley de la calle* (Venezuela, 1999) de Elías Schneifer, *Sacrificium* (Panamá, 1999) de Pituka Ortega, *Orfeo Negro* (Brasil, 1999) de Carlos Diegues, *Gamín* (Colombia, 1999) de Ciro Durán. Y más recientemente: *Ratas, ratones y rateros* (Ecuador, 2000) de Sebastián Cordero, *Ciudad de M* (Perú, 2000) de Felipe de Gregori, *Amores perros* (México, 2000) de Alejandro González Iñárritu, *Tres Noches* (Venezuela, 2000) de Fernando Venturini, *La virgen de los sicarios* (Colombia, 2000) de Barbet Schroeder, *Taxi para tres* (Chile, 2001) de Orlando Lübbert, *25 Watts* (Uruguay, 2001) de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, *Ciudad de Dios* (Brasil, 2002) de Fernando Meireles, *Carandiru* (Brasil, 2003) de Héctor Babenco, *B-Happy* (Chile, 2003) de Gonzalo Justiniano, *Crónicas* (Ecuador, 2004) de Sebastián Cordero¹⁵.

El discurso visual de la marginalidad

¿Cuál es la novedad que presentan este conjunto de filmes? Sostenemos que a partir de la aparición de esta constelación de obras se abre un nuevo campo discursivo en el cine latinoamericano que propone una discontinuidad en los parámetros bajo los cuales se producen las obras filmicas. Estamos en presencia de un umbral de sentido que marca lo que Michael Foucault denominó como “formación discursiva”. Entendemos el concepto de formación discursiva como “un juego de reglas” que hacen posible el establecimiento de

¹⁵ La gran mayoría de los filmes que integran esta lista han sido extraídos de los catálogos de distintos festivales organizados por Cinemateca Nacional del Ecuador. Entre ellos destacamos tres del “Festival Iberoamericano de Cine” realizado desde 1997, la muestra “Colombia es un país de película” y el “Festival de Cine Joven Argentino” realizados en 1999.

regularidades o formas de repartición de objetos singulares, es decir los filmes en cuestión, con relación a un tipo de enunciación y a determinados conceptos y temas. Estas reglas según Foucault son:

“las condiciones a las que están sometidas los elementos de esa repartición (objetos, modalidad de enunciación, conceptos y elecciones temáticas) [...] son condiciones de existencia (pero también de coexistencia de conservación, de modificación y desaparición) de una repartición discursiva determinada”.

(Foucault, 1997: 63)

Atendiendo al concepto de formación discursiva planteamos que en el grupo de filmes mencionados se puede descubrir una nueva forma de estructuración de los objetos (obras destinadas al mercado que usan los modelos narrativos de género y con una fotografía documental), los temas (la vida cotidiana, la corrupción de los valores, la marginalidad y la indigencia), los conceptos (crisis de la modernidad y la cultura nacional) y del tipo de enunciación (descentramiento del sujeto). Los años noventa marcan el apareamiento de un nuevo modo de articulación de la significación cinematográfica abierta a partir de una serie de procesos histórico-culturales (crisis del Estado, agotamiento del discurso de la identidad nacional, fin de la utopía socialista y la crisis de la modernidad cinematográfica) que generan nuevas formas de visualidad¹⁶ en América Latina. (Ver Anexo III, Esquema 1)

¹⁶ Entendemos el concepto de “visualidad” como una aplicación de la noción foucaultiana de “discurso” al campo de la cultura visual. La visualidad permite el estudio interdisciplinario de las prácticas de producción simbólica que se desprenden de las formas tecnológicas de reproducción de la imagen. “La apertura del espacio disciplinar hizo posible generar discusiones sobre la visión y la visualidad, entendidas como prácticas culturales, la voz y las relaciones de poder, la modernidad y sus márgenes, las estructuras del placer, las políticas de la representación, la hegemonía de las ideologías, la reproducción de las estructuras dominantes y su transformación, la producción de sentido, entre otras. (Suescún Pozas, 2002: 193)

La estética del desencanto

Frente a la crisis del proyecto político moderno, encarnado por la sociedad igualitaria liberal y la utopía socialista, surge la estética desencantada del cine latinoamericano de la marginalidad. Sus historias de orfandad, frustración, miseria, corrupción, dolor y muerte muestran la bancarrota de la ciudadanía moderna y la crisis del sujeto racional capaz de decidir sobre su propio destino, pero también la imposibilidad de un sujeto revolucionario autoconsciente de su condición de oprimido. A diferencia del cine comercial del primer mundo que se regodea en las peripecias y hazañas de héroes y antihéroes inmersos en una sociedad de la abundancia donde el conflicto social está ausente, el Cine de la Marginalidad latinoamericano muestra las difíciles condiciones en las que se debate una parte de la población del Tercer Mundo, ignorada por la lógica excluyente del neoliberalismo. A diferencia del cine político de los años setenta en América Latina, el cine de la marginalidad construye una estética del “desamparo” que explora con desenfado la vida de seres que viven al margen de las instituciones sociales y los discursos políticos, excluidos del espacio movilizador y progresista destinado al “pueblo”. Estos seres considerados políticamente inactivos (ciudadanos disfuncionales según el liberalismo, lumpen proletariado según el marxismo) plantean una serie de conflictos al orden establecido y se presentan como aquello que debe ser invisibilizado para que la sociedad exista. Son los grandes ausentes de la retórica del Estado que ignoran la norma social y cultural que genera la competencia del sujeto moderno. Representan la sombra de la ciudadanía política y una especie de inconsciente del sujeto racional de la modernidad. Por esta razón sostenemos que los marginales están excluidos de las instituciones sociales, pero son su región interior y oscura. El hombre de la calle es todo aquello que repudia el ciudadano, y sin embargo, es profundamente interior a él: es su pesadilla, su fantasma.

El cine latinoamericano de la marginalidad reintroduce en la escena pública aquellos “sujetos incompletos” negados por el discurso de la modernidad generando el “retorno de lo reprimido” por el orden social y cultural. Su necesidad de visualizar al marginal plantea una ruptura simbólica que reintroduce en el imaginario colectivo aquellos “restos” que fueron excluidos en la constitución de la socialidad. Al hacerlo muestra la perversa operación del discurso ilustrado y demuestra la profunda identidad entre el marginal y el ciudadano. Los indigentes —los *sin casa*— que hasta aquí habían sido representados como interdictos necesitados de rehabilitación o redención, se muestran en el cine latinoamericano de los 90 dotados de una subjetividad y una vivencia desbordante que amenaza el orden social.

Esta maniobra simbólica no se podía realizar sino a partir de una concepción cinematográfica muy particular. El Cine de la Marginalidad se funda en la construcción de un lenguaje híbrido, a medio camino entre el documental y la ficción, que va y viene constantemente entre las formas narrativas convencionales y la radicalidad de la vanguardia modernista. Su propuesta rescata la tradición del “cinéma vérité” y los códigos narrativos de los géneros cinematográficos. Si por un lado pone en cuestión el pacto ficcional sobre el cual se constituye la forma clásica de la representación cinematográfica; por otro lado reivindica cierta dramaturgia. Frente al verismo fotográfico del cine clásico —estilo Hollywood— que genera un “efecto de realidad”, el Cine de la Marginalidad reivindica la inestabilidad propia del filme documental. A través del uso de luz natural, los altos contrastes, la saturación de colores y el uso frecuente de la cámara al hombro, este cine apela a una fotografía testimonial que disuelve la distancia narrativa entre el espectador y la narración, y hace explícita la mediación filmica. Pero, al mismo tiempo se distancia de la modernidad cinematográfica al trabajar sobre las convenciones narrativas de uso industrial y formas de registro testimonial que cuestionan la concepción del “cine de autor” propio de la cultura europea. Frente al cine

moderno latinoamericano, el Cine de la Marginalidad restablece la diégesis narrativa formulada por la tradición del cine de género, ya sea de acción, policial, negro, thriller o la “road movie”. Por supuesto, esta utilización de los modelos narrativos plantea resemantizaciones constantes a partir de una estética documental que trabaja sobre las temáticas de la marginalidad y la abyección social.

Líneas de continuidad y ruptura

Como lo planteó Foucault, las formaciones discursivas no pueden considerarse unas superiores a otras porque, en tal caso, estarían inscritas dentro de la lógica unificadora y evolutiva de la historia global —que a juicio del pensador francés existe solamente como afirmación de un poder centralizador—. Las formaciones discursivas son campos de discontinuidad que plantean parámetros distintos de validez y legitimidad, coexisten con independencia y simultaneidad una de otras, solapadas o dominadas unas por otras; en ningún caso unificadas en un destino único y universal (1997: 59-62). Sobre la base de estos apuntes, nos interesa, para finalizar este capítulo, plantear no solo las líneas de ruptura sino también las de continuidad que se establecen en el cine latinoamericano a partir de los años 80. Existen una serie de elementos simbólicos y discursivos que van a ser recuperados y resemantizados, mientras que otros definitivamente van a caer en la región del olvido.

De cara al Nuevo Cine Latinoamericano, el Cine de la Marginalidad presenta una serie de elementos de continuidad. A pesar de la adopción de lenguajes audiovisuales globalizados (los géneros cinematográficos mencionados y los géneros televisivos como el informativo, el video clip, la publicidad), el Cine de la Marginalidad, al igual que el cine de los setenta, va a buscar las simbologías de los espacios locales. En filmes como *La vendedora de rosas*, *Pizza*,

birra, faso, Ratas, ratones y rateros y Amores perros se constata una demanda por construir un discurso abierto a los saberes y los sabores locales a partir de los cuales las poblaciones marginales recomponen su relato de vida. Al parecer, se mantiene vigente una necesidad de testimoniar las formas de existencia que aún inmersas en el escenario global y en el espacio *mass mediáticos*, tienen formas particulares de codificarlos y vivirlos. Otro elemento en uso en el discurso cinematográfico contemporáneo es la afirmación de la experiencia de la miseria y el subdesarrollo. En todas las películas mencionadas se ratifica una presencia generalizada de sujetos subalternos afectados por pobreza, violencia y discriminación social (Dunogottberg, 2003: 21). En esta constante vemos una actualización de la “estética del hambre” propuesta por Glauber Rocha a comienzos de los 70. El Cine de la Marginalidad parece hacer suyo aquel planteamiento que dice que

“el hambre latinoamericana es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. [...] nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que esta hambre, siendo sentida no es comprendida”.

(Rocha, 1987: 4)

Por otra parte el cine moderno de Latinoamérica y el contemporáneo coinciden en su crítica a las formas clásicas de representación cinematográfica. Los filmes de los setenta y los de nuestra investigación parten de un cuestionamiento al modelo narrativo transparente que funda su legitimidad en la naturalización de los códigos narrativos. Finalmente, los dos discursos en cuestión se sostienen sobre sistemas de producción alternativos articulados por fuera de los parámetros industriales.

A pesar de lo dicho, subrayamos las líneas de ruptura que diferencian al cine de los noventa del paradigma del Nuevo Cine. En primer lugar, el Cine de la Marginalidad surge como una crítica al cine intelectualizado de los años setenta, busca posicionarse en el mercado a partir

de la explotación de un consumidor joven abierto a las nuevas propuestas. Frente a la propuesta de Glauber Rocha “un idea en la cabeza y una cámara en la mano”, el uruguayo Roland Melzer formula el espíritu de este cine bajo el lema: “cine en mano y espectadores en la cabeza” (Ruffinelli, 2000: 17). En segundo lugar el Cine de la Marginalidad surge como producto de un desencanto de la modernidad. Este cine va a plantear una profunda sospecha respecto a los macro-relatos del progreso y del intelectual comprometido característicos del Nuevo Cine Latinoamericano, deudor de los principios utopistas de la modernidad. En tercer lugar, el cine de los noventa se va a plantear como una crítica a la lógica dialéctica que sostenía oposiciones tajantes como dominador y dominado, lo propio y lo ajeno, o también cultura popular vs. cultura de masas, cine de la liberación frente al cine comercial. El discurso visual de los años noventa cuestiona severamente aquella premisa política que oponía el “cine de nosotros” de carácter revolucionario al “cine de ellos” de carácter comercial (Solanas y Getino, 1973:69), en virtud de un orden fluido donde no existen oposiciones claras. Finalmente, el Cine de la Marginalidad introduce el conflicto en el discurso de la identidad, entendido como la afirmación de una unidad nacional o latinoamericana, homogénea y cerrada, a partir de la cual se afirmaba *la autenticidad* del cine y la cultura. Los noventa van a abrir la época de los códigos mestizos que reincorporan elementos de la cultura global e imaginarios populares. En esta misma dirección, van a inaugurarse una serie de temáticas micro-sociales que trabajan en los múltiples intercambios que se producen entre la cultura local y el mundo globalizado.

Capítulo 2

El orden social y la marginalidad



Las instituciones sociales y el mundo de la calle

Como lo planteamos en el capítulo anterior, el Cine de la Marginalidad revela una serie de cambios simbólicos en el escenario cultural latinoamericano. Estos cambios se manifiestan en una crisis del discurso cinematográfico, pero también en la obsolescencia de un grupo de conceptos que desde los años sesenta operan en las Ciencias Sociales. El Cine de la Marginalidad aparece, justamente, cuando en todo el subcontinente se inicia un profundo debate sobre las disciplinas sociales y la racionalidad científica. Este debate pone en evidencia un conjunto de exclusiones sobre las que se fundan las Ciencias Sociales y la noción misma de sociedad¹⁷. Bajo esta concepción excluyente se construyó la imagen de los grupos marginales. Estas colectividades, segregadas de los sistemas de escolaridad y la cultura letrada, fueron ignoradas por las nociones universalistas de la teoría social e incomprendidas por las elites intelectuales progresistas que buscaban la inserción de los subalternos en la cultura burguesa a través de la democratización de la educación (Beverley, Anexo IV).

A partir de los años noventa, y en consonancia con estas discusiones, el cine de “realismo sucio” empieza a cuestionar la cultura letrada al dotar a los marginales de una interioridad que muestra la intensidad de sus formas de vida en permanente contradicción con las instituciones culturales. Al abordar el mundo de la marginalidad, liberado del discurso redentor del progreso, el cine latinoamericano va a impugnar la lógica universalista de la socialidad y la

¹⁷ Uno de los textos más importantes al respecto es *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate* (Castro-Gómez y Mendieta, 1998) donde se compilan algunos de los trabajos del Grupo de Estudios Subalternos de América Latina. Siguiendo la línea de investigación planteada en *Abrir las Ciencias Sociales. Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las Ciencias Sociales* (Wallerstein, 1999), *La reestructuración de las Ciencias Sociales en América Latina* (Castro-Gómez, 2000) propone una mirada geopolítica a la constitución de los saberes. *Desafíos de la Transdisciplinariedad* (Flores Malagón y Millán, 2002) recoge algunas discusiones sobre la desestructuración de los campos del saber moderno en América Latina.

dinámica integracionista del Estado. Partiendo de la representación de aquellas comunidades que no pueden ser incluidas en el orden societal, va a construir lo que Deleuze y Guattari han denominado la “máquina de guerra”, “irreductible al aparato Estatal” y a sus finalidades organizativas (Deleuze y Guattari, 2000: 360).

Un filme que muestra claramente esta operación de construcción de los colectivos singulares que existen por fuera del discurso de la *polis* y la jurisdicción estatal es *La Vendedora de Rosas* (Colombia, 1998) dirigida por Víctor Gaviria. En esta película el director colombiano retoma la línea de trabajo testimonial ya desarrollada con los habitantes de las barriadas pobres de Medellín en *Rodrigo D No Futuro* (1994). En esta ocasión, siguiendo el cuento de Hans Christian Andersen, relata 32 horas de la vida de una niña que trabaja vendiendo rosas. El filme, realizado a partir de una exhaustiva investigación (entrevistas a profundidad, historias de vida y talleres colectivos), reconstruye con un realismo extremo las costumbres, las ansiedades y anhelos de las niñas que viven en la calle. Gracias al uso de las técnicas del cine directo o *verité* y la participación de los niños marginales como actores naturales, el realizador colombiano arma una narración que se desprende de todo modelo preestablecido y comunica la singularidad de la experiencia callejera. La crónica cinematográfica de Gaviria, impregnada de un aire documental, dramatiza una serie de historias que sorprenden por su vocación testimonial. A través de la utilización de las técnicas del documental, Gaviria logra registrar “la incertidumbre del movimiento” que caracteriza a estos seres subalternos y es imperceptible desde las certezas de la mirada institucional. A partir del trabajo con niños y niñas de la calle que interpretan sus propias vidas, el director se concentra en retratar, con la mayor veracidad posible, el lenguaje, la gestualidad, la corporalidad, así como el pensamiento y los deseos de estos seres marginados de las instituciones sociales.

Esta propuesta testimonial encuentra su plena realización en *La vendedora de rosas*, donde se relata la intensa vida de estos niños que posiblemente hayan muerto antes de llegar a la mayoría de edad. El filme inicia con el largo travelling de un río en una zona periférica de Medellín: la noche cae en la ciudad, juegos pirotécnicos inundan el cielo. Andrea, siete años a lo mucho, escapa de su casa para reunirse con Mónica, Judy y Chachetona. Las tres —iniciadas en la vida de la calle— dan la bienvenida a Andrea, mientras se preparan para vivir una noche más sin certezas ni futuro. En un trajín incesante por los ambientes nocturnos de la ciudad, la cámara registra microrrelatos de violencia, incertidumbre y algarabía. Mientras, Andrea aprende los códigos de sobrevivencia callejera, Mónica se encuentra con un borracho que le obsequia un reloj. Al día siguiente, 24 de diciembre, Andrea toma la determinación de abandonar su casa definitivamente, Mónica visita a su hermana, mientras las otras muchachas duermen en una pensión de pago diario. Mónica es interceptada por el Zarco, un furioso pandillero que le roba el reloj y en compensación le da uno suyo. Por la noche, la muchacha vaga por las calles, solitaria, desilusionada por su novio y hermana. Mientras aspira un frasco con “sarcol”, evoca la presencia de su madre, busca alguna huella suya en medio de una triste Nochebuena. Minutos después es asesinada por el Zarco, quien en vano exige su reloj, pues también habrá muerto antes del amanecer.

En la historia de estas cuatro niñas todas las cosas parecen provisionales y azarosas. Las certezas que permiten la estabilidad individual y social están ausentes. La muerte acecha a cada paso, la violencia irrumpe a cada instante. Todo proyecto de futuro parece frustrado antes de nacer. No en vano, Gaviria vuelve sobre la fugacidad del tiempo, simbolizada en las aguas del río que corren incesantemente, los juegos pirotécnicos que estallan en medio de la noche, los relojes que pasan de mano en mano presagiando la muerte (Muñeton, 1998: 41). Los niños de Gaviria habitan en la incertidumbre, existen por la pura voluntad de hacerlo, al

margen de toda protección social, moral o discursiva. Sus vidas se debaten en el día a día porque saben que a cualquier momento pueden dejar de existir. Son “seres desechables” conscientes de su fugacidad, destinados a morir en un medio donde la violencia se ha transformado en un ejercicio cotidiano¹⁸.

Violencia callejera, violencia de Estado

La vendedora de rosas nos pone de cara a la violencia de una manera más compleja de la que se muestra en la pantalla. La película escenifica dos formas distintas de su operación: la primera proyecta una serie de historias e imágenes que testimonian la vivencia de los niños de la calle; la segunda nos enfrenta al aparato invisible del poder y las instituciones sociales. La primera forma se mira claramente en estos espacios marginales, donde el “monopolio de la violencia” que da lugar al estado de derecho parece suspendido. La muerte puede presentarse a cualquier momento incluso por error —como en el caso de unos muchachos que persiguen a un supuesto violador y en la oscuridad matan al hombre equivocado—. Como lo ha destacado Gaviria:

“La vida y la muerte, pueden estar en un encuentro a la vuelta de la esquina, en lo que se dice y en lo que no, en un malentendido. En *Los olvidados* de Luis Buñuel un niño sale del reformatorio a comprar cigarrillos y se encuentra con otro muchacho, ese encuentro desencadena una serie de acontecimientos por los cuales termina muerto en un basurero. En *La vendedora de rosas* la protagonista muere por el azar que desencadena un borracho que le regala un reloj. La fatalidad y el absurdo son las únicas maneras de representar la experiencia de la violencia”.

(Gaviria, 2002: 229)

¹⁸ El epílogo final de *Rodrigo D No Futuro* cuenta que mientras se terminaba de editar el filme dos de sus actores naturales murieron a causa de enfrentamientos pandilleros. Dos años después del estreno de *La vendedora de rosas* sus protagonistas, actores naturales también, murieron en violentos incidentes similares a los representados en el filme.

En los espacios marginales donde el azar, la violencia y la muerte invaden toda posibilidad de soberanía, las capacidades del Estado moderno para administrar la vida están limitadas. En los espacios marginales, “la muerte siempre está ligada al misterioso e imprevisible azar o al implacable destino” (Cervino y Cevallos, 2003: 86). Las regulaciones sociales impuestas por el Estado se han vuelto precarias, resquebrajando el mismo concepto de socialidad. Frente a la crisis económica, el debilitamiento de las instituciones, el tejido social se descompone generando una crisis de autoridad que libera el lenguaje disruptivo de la violencia cotidiana (Sarlo, 2002: 210). En *La vendedora de rosas*, la presencia de la autoridad estatal es apenas perceptible en la esporádica presencia de un par de uniformados. Gaviria nos recuerda que el mundo de los niños de la calle es un universo que existe de espaldas a la autoridad legalmente instituida y a los parámetros de ciudadanía universalmente aceptados. En este mundo que existe por fuera de la jurisdicción del Estado, la violencia no es un medio para la pacificación y la construcción social, sino un fin; de ahí su presencia exacerbada en todas las actividades cotidianas y prácticas simbólicas. Esta presencia constante de la violencia muestra “el debilitamiento de la misma noción de pertenencia a la sociedad, muestra un resquebrajamiento del pacto social y una conciencia de la incapacidad del Estado para garantizar la seguridad” (Morón, 2002: 14).

Sin embargo el filme nos deja intuir un segundo tipo de violencia, más sutil y siniestra. Este resquebrajamiento del vínculo social lejos de plantear un resurgimiento de la intimidación salvaje anterior al estado de civilización, nos pone de frente a una serie de inquietudes contemporáneas respecto de la universalidad del derecho y la ciudadanía. Al visibilizar aquel mundo de la calle que existen por fuera de las regulaciones del Estado, se pone en discusión la universalidad de la institucionalidad establecida. Como lo han destacado Cervino y Cevallos en su investigación sobre conflictividad juvenil y organizaciones pandilleras, “la violencia

social, global, local e individual tiene sus raíces en un sistema “formal” excluyente” (2003:40). *La vendedora de rosas*, en particular, y el Cine de la Marginalidad, en su conjunto, muestran aquello que debe ser invisibilizado para que las instituciones ciudadanas funcionen como relatos universales. Esta supresión de los colectivos subalternos de la escena pública y la epistemología de las ciencias muestra la *violencia fundacional* sobre la que se levanta el derecho y las instituciones sociales. Esta segunda forma de violencia no esta sujeta al azar ni al error, nunca es gratuita o absurda, siempre está llena de sentido porque es el *medio* de operación del Estado. Por esta razón Walter Benjamin, sostiene que “la violencia como medio es siempre o bien fundadora de derecho o conservadora de derecho” (1999: 32).

La marginalidad y el pensamiento social

El colectivo de excluidos que Gaviria reintroduce en la escena pública, cuestiona la misma definición de lo que llamamos sociedad, al hacerlo dota de un nivel de existencia un conjunto de “seres profundamente inexistentes” (Gaviria, 2003). En presencia de aquellos seres marginados por la modernidad, el conjunto “solidario de creencias y prácticas” que define a las instituciones sociales (Durkheim, 1996: 126) se muestra desestructurado. El concepto *sociedad*, que para la sociología comprensiva es una serie de interacciones regidas a “una racionalidad con arreglo a fines” (Weber, 1964: 21) resulta insuficiente para entender aquellos significados y comportamientos marginales que a simple vista se muestran *irracionales*. Estamos en presencia de lo que Durkheim llamó la “anomia”, propia de las sociedades modernas o de lo que Lash y Urry denominan “el fin de lo social” característico de las sociedades posmodernas donde el Estado-nación ha dejado de producir el sentido de la acción (1998: 423). En la misma definición de lo social está implícita la exclusión de una serie de grupos humanos que no se ajustan a los parámetros comprensivos de la racionalidad

conceptual. Este desajuste genera lo que Britto García ha denominado como manifestaciones contraculturales.

“En el momento en que un sistema cierra la posibilidad de integración de sus *subculturas*, estas pasan a ser *contraculturas*, y los sistemas que participan de ellas son definidos como *marginales*, o no integrados, o excluidos”

(1991: 20).

El pensamiento social se estructura a partir de una exclusión sistemática de aquellas expresiones contraculturales que no comparten la universalidad de valores que permite la *asociación*. Los fundamentos teóricos de la socialidad, en tanto productos de la modernidad europea, son configuraciones epistémicas que se construyen sobre la universalización de saberes y formas “racionalizadas” de la alta cultura. Esta interpretación de la socialidad plantea la exclusión de aquellos saberes y colectivos que no se estructuran de acuerdo con los sistemas de racionalidad categorial.

“Los grupos humanos que no han logrado acceder a la reflexibilidad de la alta cultura permanecen anclados en ‘la minoría de edad’ y se hallan necesitados de la ‘iluminación’ proveniente de los letrados”

(Castro-Gómez, 2000: 96).

Este desajuste entre el discurso universalista de la racionalidad letrada y la existencia de colectivos subalternos hace que determinadas franjas del espectro social se vuelvan inabordables desde el lenguaje clásico de las instituciones y las Ciencias Sociales. De ahí que el mérito del cine de Gaviria reside, como lo ha planteado Alberto Álvarez, en escenificar una “cultura intraducible” (1994: 100) o según John Beverley en mostrar que los subalternos tienen valor e importancia “en la forma en que son, no como deben ser” (2003: 76). Estos

seres marginales tienen un significado inconmensurable para el lenguaje de las instituciones, su forma contracultural y su expresión desbordante no pueden ser procesadas al interior del sistema social. El mundo violento e inhóspito de la calle representa el *suplemento*¹⁹ de la ciudadanía moderna.

La universalidad social cuestionada

Otro filme que expresa el conflicto entre el mundo callejero y las instituciones ciudadanas es *Pizza, Birra y Faso* (1997) dirigida por los noveles realizadores argentinos Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. La cinta rodada íntegramente en Buenos Aires es una producción, al igual que *La vendedora de rosas*, de bajo presupuesto, vocación documental y está protagonizada por actores naturales y profesionales. La historia reconstruye la vida de cinco jóvenes que viven juntos en una casa tomada y se ganan la vida con atracos menores. Una noche mientras Cordobés y sus tres amigos —Pablo, Megabom y Frula— se toman unos tragos, Sandra, la novia del primero, es apresada por la policía. Una vez libre, decide abandonar a Cordobés y volver a casa de su padre, con quien mantiene pésimas relaciones. Explotados por hampones mayores de quienes dependen, los cuatro amigos deciden dar un golpe por su cuenta. Asaltan a un taxista con quien trabajan, le roban su auto y dos armas de fuego. Cordobés y Sandra acuerdan escapar al Uruguay al amanecer, ella decide esperarlo en el puerto. Esa misma noche, el cuarteto da el gran golpe en una discoteca; el destino, la falta de experiencia, la improvisación juegan en su contra. Aparece un policía, se produce un intercambio de disparos. Frula es abatido a tiros, Megabom es apresado, mientras Pablo huye con Cordobés malherido. Pablo se entrega a la policía y pide a Cordobés que escape con Sandra. Este último

¹⁹ Usamos esta palabra en el sentido que le dio Derrida: “El suplemento es *exterior*, está fuera de la posibilidad a la que se sobreañade, es extraño, a lo que para ser reemplazado por él, debe ser distinto a él. A diferencia del *complemento*, el suplemento es adición exterior” (1971: 186).

la encuentra, con la policía a sus espaldas, se despide, le entrega el botín y la deja ir. Herido se doblega en el puerto, mientras Sandra huye.

Esta historia nos remite a un destino frustrado por el azar y la necesidad. Los cuatro jóvenes protagonistas están encerrados en un mundo sin salida, excluidos del consumo, marginados del capital cultural y ubicados en la jerarquía más baja del hampa. Su condición de subalternos los priva de los medios, el saber y la racionalidad del gran hampón que sabe como se mueve la sociedad y cuando atracarla. El filme construye una poética de la derrota a partir de la vida de estos ladrones menores que actúan en la improvisación constante y viven en un presente desconectado de la racionalidad social. La filosofía del grupo parece ser “vivir con lo que se pueda con tal que alcance para las birras...” (Página oficial, 1999). En contraste con una serie de delincuentes perfectamente integrados en la vida social —un taxista, un policía, un traficante de armas— los cuatro muchachos viven en la aventura permanente al margen de las certezas sociales. Por eso son unos “desadaptados” cuya vida y muerte describe un sentido ilegible para la sociedad integrada y productiva. El filme termina con el plano general del puerto vacío. La cámara se aleja lentamente, sin mostrar rastro humano, mientras escuchamos el sordo rugir del motor de un barco y la comunicación radial entrecortada de la policía que informa que existen dos muertos y un herido. Sutil sugerencia de una posible ejecución policial de uno de los tres marginales apresados.

El análisis de los colectivos subalternos presentados en *La vendedora de Rosas y Pizza, Birra, Faso* nos lleva a pensar en aquel “centro silencioso” o “espacio vacío” —del que habla Spivak— que solo puede ser leído por las instituciones sociales a través de una “desviación de la significación” que tienen las vidas marginales (1998: 198). Frente a las “agregaciones de sentido” que permiten la construcción de instituciones colectivas, las vidas de estos seres

marginados del consumo, de las relaciones sociales y las simbologías culturales son únicamente legibles desde la retórica de la incorporación estatal, la recuperación ciudadana o la salvación moral. En sí mismas sus vidas carecen de valor y sentido. De ahí que la estética la marginalidad torne visible la singularidad de estas vidas mostrando su intraducibilidad al lenguaje de la representación política del Estado-nación y las instituciones modernas. Como lo ha mostrado Berverley, el discurso cinematográfico de la marginalidad, a través de su efecto testimonial, intenta exponer la irreductibilidad de la cultura subalterna (2003: 57) y al hacerlo produce “una irrupción del relato elitista de la nación” (Bustos, 2002: 59).

La reintroducción de la imagen de los excluidos produce una contradicción preformativa en el discurso de la universalidad que manejan las instituciones sociales y culturales. La imagen de los marginales hace que la universalidad del campo social aparezca como un dominio parcial que no alcanza a englobar todas las formas de vida posibles. Ante esta imposibilidad de incluir determinadas formas de existencia dentro de la universalidad, las definiciones sociales se muestran incompletas. Cuando describimos lo que es una sociedad, ahí está Mónica, la vendedora de rosas, para recordarnos que esa definición no incluye a una serie de individuos segregados del vínculo social. Cuando nos referimos a la ciudadanía, irrumpe la imagen del Cordobés para mostrarnos que el discurso de los derechos civiles es privativo de una parte de la sociedad. Frente a la imagen del marginal, la universalidad de los discursos sociales se revela como totalidad incompleta cuya realización está permanentemente postergada. Como lo ha demostrado Butler “los excluidos constituyen el límite contingente de la universalización” (1999: 62). Enfrentada a la imagen de Mónica o Cordobés —dos seres que viven, trabajan, aman y existen sin ningún amparo del discurso del Estado— la teoría clásica de la ciudadanía muestra un bache que solo puede ser llenado bajo el régimen de la excepción que ratifica la universalidad de la norma. Sin embargo, como lo ha demostrado Giorgio

Agamben, “la tradición de los oprimidos nos enseña que el ‘estado de excepción’ en el que vivimos es la regla” (2000:15). Los marginados y excluidos lejos de ser un accidente esporádico en el régimen universal del derecho marcan “una fractura biopolítica constitutiva” que funda la sociedad civil y Estado modernos.

“Todo sucede pues como si eso que llamamos pueblo fuera en realidad no un sujeto unitario, sino una oscilación dialéctica entre dos polos opuestos: por una parte el conjunto *Pueblo* como cuerpo político integral, por otra, el subconjunto *pueblo* como multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos”.

(Agamben, 2001: 32)

Siguiendo la crítica del filósofo italiano, podemos definir a la teoría política moderna como un intento implacable y metódico de “suprimir la escisión que divide al pueblo”, a través de la construcción de concepto unitario de la totalidad social —*Pueblo*—, mediante la anulación e invisibilización de los excluidos —*pueblo*—. En el Cine de la Marginalidad se puede verificar el efecto inverso, ya que a partir de la exposición de la imagen de seres subalternos se restablece la heterogeneidad y la fragmentación fundacional de la ciudadanía. En una especie de “retorno de lo reprimido” o “irrupción del suplemento” que pone en evidencia la dinámica inclusión / exclusión, se restaura la heterogeneidad de las culturas intraducibles a la lógica integracionista del Estado.

Sociedad capitalista, cultura letrada y marginalidad

Frente a la posesión de bienes y al atesoramiento simbólico que caracteriza a la sociedad incluida, la marginalidad se presenta como el signo de la desposesión económica y la dilapidación simbólica. La lógica que reclama el cine sucio de Latinoamérica para los *sin casa* es un desafío a la racionalidad capitalista —caracterizada por la acumulación de bienes y

valores— y a la cultura letrada —determinada por la acumulación de saberes y acervos simbólicos—. Frente a la idea convencional sobre que la escasez provoca mayor necesidad, el Cine de la Marginalidad afirma lo contrario. La agencia de los miserables parece estar ligada a un permanente desprendimiento de los objetos y a una anulación de la racionalidad económica cifrada en la relación costo-beneficio. Esto se ve claramente en el caso de *La vendedora de rosas*, cuando Mónica, a pesar de carecer de los medios indispensables, compra una buena ración de pólvora y juegos pirotécnicos para quemarlos. Tal como las baritas de pólvora que se miran en el filme, las niñas de la calle derrochan los pocos medios y la energía que poseen, porque saben que no hay nada más que la instantaneidad del presente (ver Fotograma 1). Por eso Gaviria sostiene que “las niñas de la calle viven en condiciones que no podemos ni siquiera imaginarnos. Pero a pesar de todo en sus vidas hay belleza y alegría” (2002: 234). A pesar de la miseria, y tal vez por ella, estas niñas tienen un *don*, una capacidad de dar aun cuando no tienen nada sin esperar algo a cambio²⁰. Los desposeídos de este mundo liberados de la ansiedad del ahorro y la acumulación de bienes, han aprendido a vivir en la renuncia y el desprendimiento²¹. “Su capacidad de vivir el momento, los instantes de un presente infinito, significa transformar la angustia provocada por la incertidumbre en actitudes... frente a la vida” (Cervino, 2002: 429). Milton, un amigo de Mónica, ha perdido sus zapatos, ella le pregunta porque no consigue otros. Él responde con otra pregunta: “¿Para qué zapatos si no hay casa?”. Cordobés, Pablo, Megabom y Frula, los personajes de *Pizza, Birra y Faso*, de igual manera parecen inmersos en esa cultura del gasto y el derroche. Aunque no haya para comer siempre encuentran la manera de pagarse las birras, el vino o la hierba. Un comportamiento similar se encuentra en los aspectos laborales. Las actividades

²⁰ En oposición a Marcel Mauss, usamos aquí la noción de “don” trabajada por Jacques Derrida: “para que haya don es preciso que no haya reciprocidad, ni devolución, ni intercambio, ni contra-don, ni deuda” (1995: 21)

²¹ Como nos los ha enseñado el psicoanálisis, el displacer se interpreta como un aumento y el placer como una disminución de la carga de energía. La acumulación de energías, bienes y relaciones da origen a la sensación de displacer, mientras la expulsión de energía, el derroche de bienes y la liberación de las cargas sociales dan origen al placer (Freud, 1993).

económicas —ligadas a trabajos muchas veces ilícitos— no están sujetas a ninguna regulación, no tienen registro escrito, ni están regidas por el cálculo racional. Esta economía informal de la subsistencia es una forma de reproducción de la vida que se resiste a entrar en la lógica capitalista de la maximización del beneficio (Quijano, 2003). Sus singulares formas de relación expresan la imposibilidad de acumular bienes y valores, propia de las culturas subalternas.

Por otro lado, estos colectivos marginales en su cotidiano vivir desafían permanentemente los saberes acumulados que legitiman y sustentan las instituciones sociales. Este desafío se hace evidente en el uso del lenguaje. Tanto Gaviria, como Stagnaro y Caetano, recuperan hablas singulares que desafían a la institucionalidad lingüística. El uso de actores naturales, en muchos casos compromete la inteligibilidad de los diálogos, pero dota a la representación filmica de una inquietante fuerza. Los reappropriaciones del léxico, la dicción atropellada, las inflexiones ilícitas y los acentos inusuales hacen que las hablas marginales construyan una especie de *lengua dentro de la lengua* que ratifica esa “la rebeldía incontrolable” que según Gaviria define a los niños de la calle (1998: 40). Cada palabra esta sujeta a una doble codificación: el sentido instituido —la corrección lingüística— y el uso marginal —su perversión—. En esta apropiación de los códigos lingüísticos de los grupos marginales se ratifica su resistencia a las instituciones de la cultura.

“Desde que empecé a trabajar con actores naturales comprendí la importancia del lenguaje que fluye contra la normalidad, contra el lenguaje de los libretistas y el lenguaje literario o contra la economía de la eficiencia y la comunicación. Entre los niños de la calle ese lenguaje es una riqueza, una práctica de reconocimiento entre ellos y un espacio de resistencia. [...] El lenguaje de la calle es un lenguaje de guerra que define muy bien ese mundo y la obstinación de ciertas identidades. [...] Ese lenguaje tiene algo de

monstruoso: esa creo es la violencia lingüística que sienten algunos espectadores”.

(Gaviria, 2002: 229-230)

Esta resemantización del lenguaje nos permite entender una realidad comunicativa compleja y fragmentaria donde la idea de comunidad ideal de hablantes funciona como una ficción, una situación ideal nunca alcanzada, opera por tanto con la misma lógica excluyente que la institución social. Frente a la cultura del consenso y la acción comunicativa —propugnada por Habermas como el fundamento liberal de la democracia discursiva—, irrumpen los lenguajes violentos de las subculturas marginadas que desfiguran la estabilidad del dialogo. Al hacerlo revelan que “el dominio de lo decible [la comunicación consensuada] ha de ser gobernado por versiones de la universalidad aceptadas y prevalecientes”, occidentales y letradas (Butler, 2003).

Por último, la operación de desorganización de los acervos culturales también se expresa en la construcción de valores éticos y morales. Frente a los ordenamientos de la cultura moderna que fundan los valores éticos sobre un *deber ser* instaurado a partir del humanismo, los relatos de los seres marginados muestran una ética que se actualiza en las circunstancias. Volvemos a *La Vendedora de rosas*: cuando Andrea, maltratada por su madre, huye de casa, en un instante recibe la solidaridad de Judy quien le cede sus flores para que las venda. No obstante al siguiente día, es capaz de quedarse con parte del dinero que su amiga obtiene por la venta de unos patines. En el mundo de la calle parece no existir un código fijo para la moralidad y la ética. Una vez abandonado el dominio de las instituciones, en donde el ideal normativo de lo humano, entramos en el terreno ambivalente de la moral pos-humanista que no responde a un *deber ser* sino que se estructura como una respuesta a una *forma de ser* concreta. En *Pizza, Birra, faso*: Megaboom un momento dado es capaz de fajarse a golpes con Cordobés y al

siguiente día no tiene ninguna duda en arriesgar su vida por su amigo. A pesar de esta moral contingente, sujeta a una redefinición permanente, existen pactos y valores que se renuevan a diario. Uno de ellos es la solidaridad. Los filmes de “realismo sucio” mantienen una constante: a pesar de la violencia extrema que despliegan existen códigos morales de carácter contingente que direccionan relaciones de fidelidad y solidaridad. La consigna parece ser “a pesar de que te puedo traicionar y asesinar en cualquier momento porque ninguna institución me lo impide, no lo hago porque quiero que vivas”. Esta ética pos-humana es contrastada con las normativas morales de la sociedad incluyente demostrándose en muchos casos más justa y adecuada para la complejidad en la que se desenvuelve la vida. Un ejemplo claro de lo expuesto constituye el estremecedor final de la película chilena *Taxi para tres* (2001), en donde un taxista traiciona la amistad de dos delincuentes y los asesina por el miedo que desencadena su mera presencia. Los delincuentes —gente de la calle que vive al margen de la ética ciudadana— a pesar de su espontánea amoralidad llegan a comprender y respetar la vida del taxista y su familia, mientras este último —supeditado al código moral y a las normas legales de la sociedad— es capaz de traicionar y asesinar a dos individuos desprotegidos por la ley y la moral.

Elementos para la reformulación del concepto de marginalidad

Al calor de estas reflexiones se torna necesaria una reformulación del concepto de marginalidad social. Si bien este concepto tiene una larga historia en el pensamiento económico y social de América Latina²² nuestro interés es reinscribir el término en torno a las

²² Este debate inscrito en el campo de las disciplinas socio-económicas, se tornó explícito en 1969, cuando José Num formula su concepto de “masa marginal”. Se desarrolla en los años setenta con la visión funcionalista del desarrollo que fundamenta la teoría de la modernización. Continúa con la visión histórico-estructural de cuño marxista que discute con el funcionalismo y tiene su actualización en los 90 con las discusiones abiertas en relación con la proliferación de “sector informal” en la economía del Tercer Mundo (Supervielle y Quiñónez: 2002).

determinaciones discursivas y culturales que lo configuran. Planteamos resemantizar el concepto a partir de tres operaciones: a) el desplazamiento del término al campo general de la cultura b) su disociación de las narrativas del progreso y la modernización, y c) su ubicación ambivalente respecto a las instituciones sociales.

En los dos filmes analizados —como en *Ratas ratones y rateros*, o *Amores perros* que estudiamos en el siguiente capítulo— se evidencia una preocupación por las raíces socio-económicas del problema de la marginalidad. Sin embargo, estas películas no hacen de la exclusión económica o la denuncia social su problemática central. Al contrario, estructuran sus temáticas sobre una serie de prácticas de la vida cotidiana que involucran y cuestionan las instituciones culturales en su conjunto. *La marginalidad representada en este cine busca indagar en las exclusiones frente a la ciudadanía, el derecho, el lenguaje, la moral, las prácticas religiosas y comunicativas. Esboza una preocupación constante por el ejercicio del poder en las actividades concretas por la supervivencia, plantea el problema de la violencia, no originada por el Estado, sino desbocada en las calles. En este cine las instituciones como la familia, la moral, el ciudadano o el sujeto racional, son puestas en cuestión a partir una imposibilidad constitutiva.* Por esta razón, planteamos siguiendo a Nelly Richard que la marginalidad es una resistencia a las instituciones de la cultura, definida por “la excentricidad de sus figuras —todas limítrofes— que fisuran lo que cualquier consenso puede cohesionar como base de la identificación social” (1989:13).

En el espacio marginal representado por el cine de violencia urbana de América Latina, las instituciones y contratos sociales parecen desestructurados, el andamiaje conceptual construido por la sociología clásica para explicar el vínculo social se muestra limitado, y la posibilidad de constitución de un sujeto económicamente productivo y políticamente activo

parece imposible. El imperativo de la sociología funcionalista —apadrino por la teoría del desarrollo en los años 70— según el cual la población marginal debe vencer su “resistencia al cambio” e “integrarse a la sociedad moderna” (Quijano, 2003) está ausente en el universo del Cine de la Marginalidad. Este cine no considera a los marginales como un “sector tradicional” necesitado del progreso, sino como una realidad social y cultural que tiene existencia propia al margen de la racionalidad productiva de la modernidad. Al mismo tiempo, muestra a estos seres marginales como sujetos “inviabiles” para el discurso contestatario de la izquierda, ya que al estar privados del acervo de la cultura nacional, se desconstituyen como sujetos políticamente activos.

Por último, este cine plantea un desafío complejo a la definición tradicional de la marginalidad que partía de la ubicación económico-estructural precisa y clara de la marginalidad. A partir de la identificación de una población excluida del proceso de desarrollo y el disfrute de los beneficios que este trae, gran parte de la sociología latinoamericana trató de fijar el sentido de la marginalidad. Tradicionalmente la sociología definió la marginalidad a partir de la *localización* de poblaciones privadas del acceso a bienes y servicios básicos como educación vivienda e ingresos, concentrados en los llamados “barrios marginales” o “cinturones de miseria” (Cortés, 2003). Estas definiciones partían de la necesidad de ubicar en el mapa social a los sectores marginados como paso previo al direccionamiento de una serie de políticas estatales que buscaban su rehabilitación o reinserción social. Estructuraban una noción de los marginales como aquella “otredad” ubicada en las periferias de la ciudad y las instituciones. Frente a estas nociones, el Cine de la Marginalidad esgrime una concepción que anula la ubicación clara de esa población excluida. Al plantear que la exclusión no solo es socio-económica, sino que opera en todas las prácticas simbólicas, multiplica los campos de marginalidad y dificulta su ubicación. Filmes como

Amores perros o *Ratas ratones y rateros* muestran seres que actúan por fuera de los códigos morales humanistas. Filmes como *Ciudad de Dios* o *Sicario* muestran que la entrada y salida del campo de la marginalidad parece estar en íntima vinculación con las formas laborales de ganarse la vida. Mientras en la *Virgen de los sicarios*, *Perfume de violetas* o *Dulces compañías* se puede reconocer un trabajo del concepto de marginalidad a partir personajes excluidos de las normas hegemónicas de la identificación sexual. Este hecho, torna ambigua la localización de la marginalidad. Por otra parte, la acción excluyente del discurso de las instituciones sociales, que configura al campo de lo marginal, al mismo tiempo muestra que la marginalidad es interior a su constitución. El personaje marginal se construye como “el exterior constitutivo” de la sociedad que, como lo ha demostrado el pensamiento de la deconstrucción, “obra necesariamente desde el interior” de las instituciones sociales y culturales. “El sentido del afuera siempre estuvo en el adentro, prisionero fuera del afuera, y viceversa” (Derrida, 1971: 46).

Esta ubicación ambivalente se muestra con claridad en el Cine de la Marginalidad que transustancia permanente las polaridades narrativas: lo privado y lo público, el hogar y la calle, la familia y la pandilla, el ciudadano y el delincuente, lo moral y lo inmoral. No existe un espacio de la marginalidad exterior al discurso social y cultural. La marginalidad es la producción discursiva de una visualidad —tal y como lo explicamos en el Capítulo 1— que pone en evidencia los mecanismos de exclusión a partir de los cuales se estructura la interioridad de las instituciones sociales. Si las instituciones culturales fundan su discurso racional y universalista a partir de la segregación de ciertas colectividades marginales, estas replican el discurso institucional transformándose en su fantasma, aquello que está borrado de la conciencia pero que sin embargo obra desde el interior del mismo. Por esta razón la marginalidad puede ser definida, siguiendo a Žižek, como una especie de “mancha en el

cuadro” de la sociedad moderna y progresista. Es un punto ciego que pone en crisis la lógica la mirada del Estado y le devuelve su ceguera. Frente a la figura del marginal el Estado parece decir:

“En lo que veo, en lo que está abierto a mi vista, hay siempre un punto en el que ‘no veo nada’, un punto que ‘no tiene sentido’, esto es como una mancha en el cuadro. Aquí me encuentro a mí mismo, mi propio correlato objetivo”.

(Žižek, 1994: 30)

La imagen del marginal —indescifrable, ilegible— aparece entonces como un síntoma de aquello que es imperceptible para las instituciones sociales. La subcultura de la calle se presenta, pues, como una especie de trauma inconsciente en la mirada de la sociedad productiva e integrada que solo es capaz de ver aquello que describe un orden coherente y racional. Ese borrón que designa la imagen del marginal es la región turbulenta e irracional que se esconde en el interior de la mirada institucional. Se reafirma así nuestra tesis de que la marginalidad mantiene una posición ambivalente respecto a las instituciones sociales: es exterior a ellas y al mismo tiempo su interior, inconfesable.

Capítulo 3

Seres abyectos: la crisis del sujeto

La ausencia del destino, la ausencia del sujeto

La marginalidad —entendida como producto de una exclusión generalizada de las instituciones culturales— proyecta una ubicación ambivalente del marginal: está fuera de la sociedad y, sin embargo, es su interior constitutivo. Como lo planteamos en el capítulo anterior, esta ambigüedad fundacional revela los límites epistemológicos del concepto como “sociedad” y “socialidad” y al mismo tiempo expresa una serie de cuestionamientos al sujeto moderno. Nuestro interés en este capítulo es tomar las representaciones que sobre los marginales ofrece el cine latinoamericano para presentar de una manera estratégica algunos momentos de crisis del discurso que sobre el individuo y la subjetividad construyó la modernidad.

En el Cine de la Marginalidad se evidencia una operación de borramiento del sujeto a partir de la segregación y anulación de individuos que han perdido sus vínculos sociales. El marginal al estar excluido de las instituciones sociales se muestra como un ser despojado de los valores y los significados que prefiguran la vida en sociedad. Se presenta como una subjetividad trizada que no alcanza una identidad plena porque mantiene una relación de repudio y deseo frente a las instituciones de la cultura que permiten la construcción simbólica del sujeto.

“La personalidad del marginal es un *yo dividido*. Su existencia es una lucha hacia la obtención de la totalidad. Combate que termina, bien en la adhesión absoluta a la cultura marginadora, bien en la total identificación con la

marginada, bien en una integración de ambas que las compendia y las rebasa”.

(Britto García, 1991: 22)

Esta indeterminación identitaria se va a manifestar como una inadaptación a la norma cultural que desarticula el horizonte de las finalidades, socialmente construido. Por estas razones, los espacios marginales que construye el cine de violencia urbana son el escenario de la crisis del individuo. En ausencia de significaciones socialmente construidas, el individuo se presenta desprovisto de finalidad. Como se puede apreciar en *La vendedora de rosas*, la vida de los marginales —en este caso las niñas de la calle— se configura como una enrrancia sin destino. Las acciones de la protagonista de la película parecen agotarse en sí mismas sin buscar un objetivo a largo plazo. En esta ausencia de objetivos y finalidades encontramos un síntoma de la descomposición del sujeto racional al que aspiraba la modernidad ilustrada. La “racionalidad sujeta a fines” que estructura el relato social del individuo moderno, encuentra su límite en la vida de estos seres de la calle. La capacidad de proyectarse más allá de su inmanencia, que muchos antropólogos designan como el signo de lo humano²³, adquiere un carácter tremendamente conflictivo en el caso de las agencias marginales. La “proyectualidad” humana demuestra su origen gentilicio y su naturaleza geopolítica de cara a los espacios marginales y periféricos del Tercer Mundo. La representación de los marginales que ofrece el cine latinoamericano muestra una serie de personajes que viven en la pura inmanencia, desprovistos de un proyecto social y cultural que dote de sentido trascendente a sus vidas. Esta ausencia de proyectividad, finalmente disuelve la idea clásica de sujeto, estructurada a partir de la coincidencia de la acción y la conciencia, desplazando la subjetividad hacia un “proceso intensivo, múltiple y discontinuo” (Brandotti, 2000: 130). La marginalidad se presenta entonces como una condición de dispersión del sujeto moderno autocentrado y reflexivo, que evidencia su fragilidad. En los filmes analizados se muestra

²³ Ver Godelier (1989: 17) y Markus (1973: 21-34).

como la exclusión simbólica a la que están sometidos los seres de la calle plantea la precariedad del sujeto que apenas esbozado es borrado por la incertidumbre, la violencia y la muerte.

La película ecuatoriana *Ratas, ratones y rateros* dirigida por Sebastián Cordero nos permite una análisis ejemplar de esta construcción/deconstrucción del individuo moderno. El filme inspirado en *Los olvidados* de Buñuel —como lo reconoce su propio director— relata la vida de dos seres atrapados en una espiral de violencia que los rebasa y los conduce a un callejón sin salida. Su construcción dramática nos lleva por los caminos de la tragedia y nos muestra unos individuos que paulatinamente extravían su proyecto de vida y se desentienden de objetivos trazados por la sociedad. El filme tiene el acierto de mostrar la violencia callejera sin moralismo, ni moraleja redentora y hacer de la delincuencia el pivote para la tragedia del individuo —meritos compartidos con *La vendedora de rosas* y *Pizza, birra, faso*—. El relato surge de la necesidad de narrar una serie de realidades locales a partir de una estructura dramática que trascienda el costumbrismo. Como lo recuerda Cordero:

“Justamente en el rodaje de un video-clip decíamos: ¡qué increíble sería hacer una persecución en la calle Ipiales! Y siempre nos preguntábamos por qué aquí, en el poco cine que habido, no se ha mostrado escenas más dinámicas. [*Ratas, ratones y rateros*] Empezó con ideas más de forma que de contenido. Y de ahí pensamos contar una historia de rateros, jóvenes delincuentes. Al mismo tiempo quería manejar el tema de la pérdida de la inocencia, de un personaje que admira y confía mucho en otro mayor, quien le falla. Esto funciona bien con los rateros, pero quería que fuera muy humano a la vez, que uno pudiera meterse dentro de los personajes y entender porqué son como son y actúan de esa manera.”

(2000:14)

La historia inicia cuando Salvador, un adolescente algo ingenuo e introvertido, es expulsado del colegio militar en el que estudia. Inmediatamente recibe la noticia de que su primo, Ángel, un rudo exconvicto, lo visitará. Frente a sus limitaciones e inexperiencia, cultiva una admiración por su primo, experto y lanzado. Ángel llega como un torbellino de problemas, muerte y caos. Luego de asesinar a un hombre, huye desesperado a Quito, donde busca a Salvador. Este lo recibe con gusto, sin saber que dos hampones lo persiguen para vengar la muerte del occiso. Cuando están a punto de acabar con Ángel, Salvador mata a uno de ellos y libra a su primo de la muerte. Conscientes del peligro, los dos huyen a Guayaquil, mientras los hampones acribillan al padre de Salvador, quien termina en el hospital gravemente herido. Salvador inicia un proceso de desencantamiento del su admirado primo. Ángel propone asaltar una residencia familiar, en complicidad con un miembro del hogar, con el fin de obtener el dinero necesario para el hospital de su tío malherido. Salvador se niega, pero Marlon, un amigo suyo, secunda a Ángel. Cuando empiezan a vaciar la casa, el dueño los sorprende. Se produce un tiroteo, Marlon, queda herido, Ángel lo abandona y escapa con el botín dejando atrás a sus amigos y familia.

En este gesto de traición se afirma la imposibilidad de pertenencia a los espacios fijos y estables de las instituciones sociales. El desenlace de la película revela la condición del marginal: su imposibilidad de construir relaciones sociales estables y vínculos de pertenencia un territorio simbólico determinado, llámese este familia u hogar, ciudadanía o polis, cultura nacional o Estado. El marginal es un individuo que habita los territorios de forma provisional, por esta razón no puede construir un proyecto a largo plazo que involucre un horizonte compartido con el resto de miembros de una sociedad. El marginal se mueve en los espacios pantanosos de la descomposición social en donde los cimientos fundamentales del sujeto tambalean y se debilitan.

Seres abyectos

Llevando al extremo esta reflexión, se puede afirmar que el marginal se caracteriza por una imposibilidad estructural de acceder al estatus de sujeto. Como lo ha demostrado Judith Butler, retomando la teoría foucaultiana del poder, el sujeto lejos de ser una instancia constituyente está constituido por una serie de operaciones vinculadas a la estructuración de saberes y significaciones producidas por las instituciones sociales (2001: 95 y ss.). Frente a la idea del sujeto soberano de la modernidad, Butler esboza una arqueología del sujeto conformado por el poder.

“Entendemos al poder como algo que forma al sujeto y le proporciona la misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo, entonces el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos sino también de manera muy marcada algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos”.

(Butler, 2001: 12)

En esta definición se puede ver con claridad hasta que punto el sujeto moderno es una construcción de las instituciones sociales y culturales que en el mismo acto de someter a los individuos los afirma como subjetividades autónomas. Las instituciones como la familia, la escuela, la empresa productiva, el Estado; el lenguaje, las ciencias, la moral, y las normativas de la cultura en general, producen una serie de conocimientos y saberes que permiten la aparición de lo que denominamos sujeto. “Ningún sujeto puede emerger sin este vínculo formado en la dependencia” (Butler, 2001: 19).

Ahora bien, ¿qué sucede con los individuos sistemáticamente excluidos de estas instituciones sociales? Siguiendo las reflexiones de Butler podemos decir que las instituciones culturales

producen sujetos, pero al mismo tiempo segregan y repudian a determinados seres que no se ajustan a la norma o que no comparten los presupuestos del orden social.

“Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de *seres abyectos*, de aquellos que no son sujetos, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas ‘invivibles’, ‘inhabitables’ de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘invivible’ es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos”.

(2002: 19-20)

Precisamente estos seres abyectos de los que habla Butler son los marginales que pretende retratar el cine latinoamericano. Estos personajes de la calle, excluidos de los sistemas simbólicos que configuran la socialidad, se muestran como unos seres incomprensibles, despojados de la competencia discursiva que los autoriza a obrar y hablar dentro de las instituciones socialmente establecidas. Por esta razón, vagan sin destino despojados de su condición de sujetos y limitados a ser objeto de los procesos de “estigmatización” (Cerbino y Cevallos, 2003: 10) o “fantasmagorización” (Hopenhay, 2002: 69 y ss.) generados por la sociedad. La marginalidad se presenta, entonces, como un espacio donde las instituciones sociales no pueden acceder y consecuentemente el proceso de producción de sujetos queda anulado.

Cuando pensamos en la figura de Ángel, justamente nos enfrentamos a aquel límite del sujeto producido por las instituciones sociales. Este personaje tiene una historia que no es más que el camino de la abyección. Para salir de prisión, contrajo una fuerte deuda, al no poder pagarla le amputan un dedo y lo persiguen. Cuando por fin reúne el dinero para saldar su compromiso, es demasiado tarde: uno de sus acreedores ha muerto por una golpiza que le propinó. Ángel

está destinado a vivir un permanente desencuentro consigo mismo y con la sociedad. Haga lo que haga un sino fatal lo persigue convirtiéndolo en un “sujeto tachado” que nunca alcanza su pleno reconocimiento, ni puede librarse de su condena. En el climax dramático del filme, Salvador golpea y le reclama acaloradamente a su primo por todo el mal que ha traído a su vida. Ángel lo calma con un revolver y le dice “Crees que toda esta huevada que ha pasado es culpa mía, loco. Mirame loco, mírame —indica el cuerpo lacerado y su dedo amputado— como estoy. No te olvides que tú y yo tenemos la misma sangre adentro, loco”. Ángel baja el arma y Salvador se lanza sobre él, lo pateo y se marcha. Ángel se debate en una dislocación constante entre el deseo y la acción que le priva del autocentramiento necesario para estabilizarse y vivir en sociedad. Es una especie de sujeto interdicto, incapacitado para responder a los contratos y acuerdos que califican al ciudadano y al sujeto moderno. El análisis de este personaje parece confirmar aquella polémica frase de Spivak que afirma que “en rigor no hay sujeto subalterno que pueda conocer y hablar por sí mismo” (1998: 195). Ángel es un demonio, un ser maldito que nunca tendrá un lugar asignado en la retícula trazada por el poder y las instituciones sociales. De ahí que su único destino sea la enrrancia y su lenguaje la violencia.

El nómada de la calle

La vida de Ángel describe una huida constante. Su destino es la fuga y el desarraigo. Este hombre que en los casos más extremos nunca pierde la astucia y la chispa, es un prófugo sin fin, cuya fuerza proviene de un violento estallido: la permanente explosión de palabras, actos y maniobras que lo caracterizan. Todo lugar al que arriba, pronto se transforma en un campo de destrucción e incertidumbre del cual siempre huye. Una ráfaga de problemas, muerte y caos espera a todo aquel que se atraviese en su camino, por eso todos lo temen y rechazan,

incluido Salvador. Ángel está condenado a destino errante. Es una encarnación de la figura del nómada que según Deleuze y Guattari está siempre presente en la organización de bandas callejeras (2002:365). Para el nómada “todo punto es una etapa y solo existe como tal” (2002: 384). Ángel sabe que ningún sitio es un lugar para instalarse, sabe que tarde o temprano será expulsado de él y está listo para ello. Acorde con la noción deleuziana, este nómada de la calle no es un ser determinado por el trabajo, la siembra o la acumulación, sino por el contrario, por la violencia, el desplazamiento, y la dispersión. Es un individuo que atraviesa los linderos y márgenes trazados por las instituciones sociales. Es un torbellino que desborda las fronteras de la ley, la propiedad y la familia. Porque como lo ha planteado Rosi Brandotti:

“El nómade no representa [solamente] la falta de un hogar ni el desplazamiento compulsivo; es más bien una figuración del tipo de sujeto que ha renunciado a toda idea, deseo de lo establecido. Esta figuración expresa el deseo de una identidad hecha de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados sin una unidad esencial y contra ella”.

(2000: 58).

En este sentido *el marginal es un nómade urbano que al estar en permanente movimiento, en constante fuga, o en un transcurso permanente que nunca llega a su fin, no puede ser definido por las posiciones fijas a partir de las cuales las instituciones construyen las identidades sociales. Por esta razón el nómada es un devenir que nunca logra expresarse en el lenguaje del sujeto*. Su desplazamiento permanente le impide ser registrado como sujeto pleno de derechos y obligaciones. La condición subalterna de los nómades de la urbe latinoamericana les impide el acceso a la ciudadanía y el reconocimiento estatal. Por esta circunstancia, los marginales solo tienen el derecho a la fuga que en el fondo no es más que una forma de convivir con la muerte. Una constante en el relato de todas las vidas marginales es la huida: escapar para vivir, correr siempre con la muerte a los talones. Las historias de Mónica, el Cordobés y Ángel se estructuran como una carrera contra la muerte, una audaz postergación

de la muerte, pero también de la vida, tal y como lo entiende la sociedad racional y productiva.

La vida de los personajes marginales que presenta el cine latinoamericano es un relato de la desconstitución del sujeto y la subjetividad que se estructura por una vía doble. Si por un lado es una descarnada exploración de la destrucción de los vínculos comunitarios, una crónica del desarraigo, por otro presenta un desencantado cuadro de la crisis de todo proyecto de futuro. La marginalidad es retratada como una moneda de doble cara: por un lado es una falta de origen que se consagra en la figura de la *orfandad* y, por otro, es la ausencia de destino que se manifiesta en la figura del *nomadismo*. La crisis de las tradiciones populares, la exclusión simbólica y la segregación del imaginario de la nación hacen de los seres de la calle unas criaturas sin pasado ni memoria que han perdido todos sus vínculos de pertenencia. Al mismo tiempo, la rigidez de la norma cultural, la marginación económico-política, y los sistemas de enclasmiento y clasificación social generan espacios de abyección en donde el nomadismo es la única forma de existencia posible.

Según Carlos Rojas, esta doble condición constitutiva de la cultura latinoamericana debe ser entendida no solo como una tragedia sino también como la posibilidad de afirmar dentro del caos social y destrucción simbólica, una expresión desde nuestra posición de “extremo occidente” que escape al discurso integracionista del multiculturalismo. El nomadismo, por tanto, tiene la potencialidad de articular una “voluntad de exceso, de ir más allá de lo dado, de lo establecido, porque irrumpe desde nuevas visualidades que remiten a nuevas temporalidades” (Rojas, 2002: 17). Frente a las geopolíticas de la representación estructuradas a partir de la razón occidental y del sujeto moderno, los seres marginales aludidos/eludidos en el arte y el cine del Tercer Mundo se presentan como el no-lugar de la barbarie, un espacio sin

marcas que desconstituye al sujeto. En un sentido similar Milton Benítez reivindica la figura del “vagabundo” como expresión del ser latinoamericano caracterizada por la ausencia de destino, el desconcierto y la ansiedad: “en el caminar del vagabundo el mundo es un algo incierto” (2002: 152). Esta particular forma de construcción del individuo plantea la paradoja de un “ser ausente” que se encuentra suspendido entre el tiempo continuo del trabajo y el tiempo absoluto del instante, sin posibilidad de afirmarse en ninguno de los dos. La experiencia del vagabundo o del marginal se construye entonces como “una memoria sin recuerdo” o “la muerte del ser como sujeto” (Benítez: 139).

La identidad en fuga

Como lo señalamos en otro lugar, *Ratas, ratones y rateros* maneja una particular dramaturgia que construye grandes oposiciones para luego demostrar la imposibilidad de su incesante atracción y coincidencia (León, 2000: 9). La película se desarrolla en la permanente confrontación entre polaridades opuestas —introversión y extroversión, hogar y calle, salvación y condena— que en el transcurso del filme terminan superponiéndose. Esta serie de oposiciones definen el lugar asignado a Salvador y Ángel. A partir de las relaciones de los dos protagonistas, la película construye una gran metáfora de las relaciones entre los seres excluidos de la sociedad y los sujetos incluidos en ella. La correlación entre los dos personajes es una alegoría del parentesco que existe entre marginales y ciudadanos, muestra flagrante de la imposibilidad de establecer una diferenciación tajante entre ambos. La complejidad dramática del filme radica en que cada uno de estos extremos parece estar seducido por el otro, planteando un permanente borramiento de las identidades. El *deseo de ser el otro*, *deseo del otro*, el *deseo del uno el otro*, configuran un complejo juego de relaciones entre Salvador y Ángel, desmontando el lugar socialmente construido para el

marginal. Como lo ha planteado Hommi Bhabha “ existir es ser llamado a una otredad, a su mirada o a su lugar” (2002: 65). El deseo de tomar el lugar del otro torna imposible la delimitación plena de la identidad y la escinde en el lugar mismo de su nacimiento. Salvador admira a Ángel, quiere ser como él, ágil, experto, valiente; el muchacho, hijo de familia y hasta hace poco estudiante, anhela el mundo liberado de reglas y ataduras que representa su primo. En el fondo siente el irresistible deseo de pertenecer a la calle, el mundo de lo desconocido, de la ausencia de normas y futuro. Ángel representa para Salvador la aventura de la calle, la seducción que el ciudadano siente por el marginal. Siguiendo la analítica de la identidad propuesta por Bhabha, sostenemos que el ciudadano es una identidad deseante que siempre está diferida, es una presencia parcial, ya que existe en el deseo constante de ser otro: su deseo de tomar el lugar del marginal. El ciudadano es él y su deseo inconsciente de no estar atado a ninguna institución.

Por otro lado Ángel, imagen viva del desarraigo, es un delincuente que ha extraviado todo vínculo de pertenencia. Su terrible orfandad se resuelve en la pérdida de todas las personas en quien puede confiar, su primo Salvador es la última persona que aun es capaz de entablar tratos con él. Su fuga constante le impide echar raíces y lo convierte en una especie de paria expulsado de todos los reinos, es un nómada para quien no hay fronteras, ni aduanas, solo espacios abiertos para conquistar y abandonar²⁴. Pero más allá del simple desarraigo, Ángel mantiene una compleja relación de carencia y deseo frente a instituciones como la familia y el hogar, símbolos de la estabilidad, la pertenencia y la confianza. *Ratas, ratones y rateros* dibuja una sutil e irónica nostalgia por la familia, a partir de las relaciones que mantiene. Ángel con su primo, su tío y su abuela. En una especie de imposibilidad de asumir la pérdida total de su hogar y parentela, Ángel establece una relación melancólica —en el sentido freudiano del

²⁴ Este desplazamiento continuo a través de las fronteras fijadas por las instituciones sociales se muestra claramente en los trayectos de Ángel y su deseo de migrar a “las jonis” (Estados Unidos) para continuar su vida delictiva.

término— con su abuela paralítica. En las conmovedoras escenas de contemplación mutua entre la anciana y el delincuente, se perfila la crisis profunda de la identidad de Ángel. (Ver Fotograma 2) A pesar de que ha logrado asumir una forma de vida que prescinde del vínculo de pertenencia, añora una familia —un hogar, un descanso— aun cuando sabe que la ha perdido definitivamente. En este relato de la pérdida de los vínculos de pertenencia familiar y su evocación melancólica encontramos uno de los grandes temas del Cine de la Marginalidad en América Latina.

Frente a las grandes confrontaciones temáticas, como el bien y el mal, el hampa y la ley, el crimen y la sanción, los bajos fondos y la alta sociedad, en las que se funda el cine negro (Guerif, 1995: 10 y 11), el realismo sucio busca disolver estas polaridades al plantear su carácter interdependiente. El espacio íntimo del hogar y la familia aparece desnaturalizado, contaminado por la violencia intrafamiliar y el deterioro de las relaciones afectivas. Tanto *La vendedora de rosas*, como *Pizza, birra, faso* y *Ratas, ratones y rateros* relatan la crisis y caída de esa institución básica que es la familia. El deterioro de las relaciones familiares generalmente se presenta como un catalizador que expulsa a jóvenes y niños a la vida callejera. En estas circunstancias la diferenciación entre el espacio privado de la familia y el escenario público de la calle pierde importancia convirtiendo al hogar en espacio de incertidumbre y violencia. Recordemos que Andrea —amiga de Mónica, la vendedora de rosas— y Sandra —novia del Cordobés— escapan de su casa huyendo de su propia familia—. Por otra parte, la calle, tradicionalmente construida como el espacio del anonimato, la incertidumbre y violencia, es representada en el cine latinoamericano como el lugar de reconocimiento, esparcimiento y habitación. La calle se transforma en un hogar sucedáneo, mientras la vivencia de la banda configura la experiencia de la intimidad.

Una operación similar de disolución de las identidades estables se puede advertir en la película *Amores perros* dirigida por Alejandro González Iñárritu. El filme —visto por cuatro millones de espectadores en México y galardonado con el Gran Premio de la Crítica en el Festival de Cannes— presenta tres historias cortas que reconstruyen la experiencia de la marginalidad desde distintos espectros sociales. Cada una de estas historias es “un descenso a las profundidades del ser urbano para relatar su caída y degradación” (León: 25 de marzo 2001). Las tres establecen una serie de variaciones semánticas sobre el simbolismo del perro y establecen paralelismos animales con los comportamientos humanos. Como lo ha planteado González Iñárritu:

“En *Amores perros* los personajes se olvidan de su naturaleza divina para sumergirse en su naturaleza animal y a través del dolor redimirse y sobrevivir a ellos mismos y a sus propias consecuencias y decisiones, pero todo esto con una gran belleza, valor, dignidad y esperanza y es por eso que estos personajes son queribles y entrañables, porque son infieles pero no desleales”
(2001b).

Los tres microrrelatos se conectan diegéticamente a partir de un accidente automovilístico que precipita las vidas de todos los personajes. En una de las secuencias del filme, una bella mujer conduce su auto. La música es suave, la imagen casi publicitaria. En una esquina, el semáforo la detiene, súbitamente otro vehículo embiste el suyo. El choque automovilístico, tantas veces mostrado con frívola espectacularidad por el cine de acción, se carga de sentido. El choque se transforma en una especie de *by pass* entre las tres historias y compromete las vidas de distintos personajes. La primera sin duda es la más lograda y impactante. La cámara al hombro, la fotografía granulosa, la predominancia del ocre y el amarillo, crean una atmósfera opresiva, propicia para el amor desesperado de Octavio por Susana, su cuñada. El correlato de esta historia la constituye el mundo oscuro de las peleas de perros. Todos los sucesos del relato de desencadenan cuando Octavio decide hacer pelear a su perro Cofi, para escaparse

con Susana con el dinero sacado en las apuestas. La segunda historia, sutilmente cruel, es la más discreta y convencional. Daniel es un periodista que abandona a su familia por el amor de Valeria, una top model. Cuando ella sufre un accidente de tránsito, todas las ilusiones de la pareja se derrumban. El correlato canino de esta historia esta en Richie, un perro pequeño que se queda atrapado bajo el piso del departamento recién estrenado por Daniel y Valeria. La tercera historia, de resonancias políticas, busca retratar la crisis de las utopías y los sueños. El Chivo es un exguerillero de izquierdas que tras veinte años de cárcel ha perdido todo; transformado en sicario, solo piensa en su hija que ni siquiera sabe de su existencia. Este hombre come, duerme y vive con una jauría que lo acompaña. Cada uno de estos relatos, muestra identidades en migración que están sujetas a una alta cuota de violencia física que no oculta “la violencia moral y psicológica que gravita alrededor de ellas” (Monterde: 37). Muestra un universo moral descompuesto donde el vínculo afectivo se rompe para dejar en su lugar un abismo que nos permite descender a las profundidades del ser urbano, para relatar su caída y degradación. El amor prohibido de Octavio por su cuñada y la violenta relación que tiene con su hermano muestran un espacio familiar transformado en una campo de batalla callejero. Por otra parte, el mundo del hampa y las apuestas configuran un ambiente signado por el azar, donde no hay nada cierto. Daniel, un hombre exitoso con una carrera en ascenso, ve comprometidos sus sueños cuando Valeria, su amante, con quien ha decidido marcharse a vivir sufre el accidente mencionado. Ella súbitamente se ve privada de su belleza, deseo y autonomía cuando pierde su trabajo y le amputan una pierna como consecuencia del accidente. Inutilizada por los traumatismos y el dolor se transforma en una marginada dentro de la alta sociedad²⁵. El Chivo, un hombre que un día tuvo grandes sueños de transformación

²⁵ Cuando Valeria comenta a Daniel que Richie está atrapado en el piso del departamento él responde: “Richie está bien, tal vez está un poco perdido, pero está aquí dentro del departamento, no se lo han robado, ni esta en la calle. Está aquí con nosotros.” En este parlamento encontramos un gesto irónico respecto a la equiparación tradicional del interior del hogar con la seguridad. Esta segunda historia termina desarticulando la ecuación imaginaria interior = casa = seguridad, para mostrar una desestructuración de la vida privada que prefigura una experiencia interior de la marginalidad.

social, un gran amor y una hija a la que adoraba, tras un largo proceso de deconstrucción de su personalidad operado en prisión, se abandona a la mendicidad. Extraviadas sus certezas, parece responder al imperativo dostoyevskiano que reza “si Dios no existe todo está permitido”. En poco tiempo se transforma en un asesino a sueldo: una vez iniciado en el mundo marginal, abandona los imperativos morales que construyen el sujeto humanista de la modernidad y se transforma en un ser anónimo que opera en las afueras de la institución social. El Chivo tiene una identidad estacionada en un lejano pasado al que no puede volver, es un nómada que vaga por la ciudad sin certeza, ni esperanza. Como bien lo ha planteado Jorge Bernárdez, existe un paralelismo entre este personaje y Cofi, el perro de pelea de Octavio:

“El perro negro entrenado para matar a los otros perros funciona como un espejo. El Chivo se ve reflejado en esa bestia que ha probado sangre y que no puede dejar de ser lo que es, como su nuevo dueño. Los dos han probado la sangre y el final los muestra perdiéndose y mezclándose con la multitud de la ciudad pero sin posibilidades de integrarse ni a la multitud ni a ningún partido de izquierda o derecha”.

(2001)

La historia del Chivo evidencia la deconstrucción del sujeto en los espacios de la marginalidad, e plantea la profunda labilidad de las identidades que genera el mundo de la calle. En un momento del filme, este personaje superpone una imagen de su rostro desgarrado y anónimo sobre una fotografía antigua de él con su familia, cuando era un hombre con rostro e identidad (ver Fotograma 3). Frente a las polaridades morales, ideológicas, políticas que permiten la articulación del espacio ciudadano, el Chivo se muestra como un ser intersticial que no encaja en ninguna identidad. Frente al proceso social de la construcción identitaria que delimitan territorios perfectamente diferenciados, irrumpen los seres marginales, los nómades urbanos, los “extranjeros” innatos sobre los que ha escrito Derrida, aquellos que “hablan una

lengua extravagante” y hacen suya la experiencia de “la ciega” y “la loca”. Frente al orden patriarcal del Estado que fija identidades y regula comportamientos, el marginal se presenta como un extranjero (*xenos*) al orden de la familia y la sociedad que es incapaz de mirar lo que el más ciego de los ciudadanos observa y por ello se muestra como un ser que piensa y actúa de forma violenta e irracional.

“El extranjero es quien anticipando la pregunta intolerable, la pregunta parricida pone en duda el *logos* del padre [...] El extranjero sacude el dogmatismo amenazante del logos paterno: el ser es y el no-ser no es. Como si el extranjero debería comenzar por refutar la autoridad del jefe, del padre, del amo de la familia, del ‘dueño de casa’, del poder de la hospitalidad”.

(Derrida, 2000: 13)

El Chivo es uno de esos tantos extranjeros que deambulan en la urbe latinoamericana e impugnan con su recorrido nómada la construcción de identidades a partir de la cual el Estado produce y administra la ciudadanía y el orden social. Como en el caso del resto de personajes marginales del “realismo sucio”, esboza una identidad en fuga que apenas se afirmada es borrada por la vertiginosa experiencia de la calle. El Cine de la Marginalidad representa la identidad de una forma deconstructiva, como una huella de algo que fue o la promesa de algo que será, en ningún caso cabalmente presente. La historia del Chivo nos muestra hasta que punto la identidad tiene un carácter “retrospectivo” (Brandotti), es una instancia inasible y fugaz que existe como un *pasado* o una evocación. Por otro lado, la historia de Ángel nos habla del carácter siempre “diferido” (Bhabha) que tienen la identidad, nos la muestra como un *porvenir* que siempre se posterga. El Chivo y Ángel son el *antes* y el *después* de la identidad que tiene lugar en el seno del ordenamiento social.

El Cine de la Marginalidad esgrime un discurso pos-identitario, muestra una galería de personajes sin hogar, que se juegan la vida a cada instante, viven en la informalidad o la

ilegalidad, y cuyo lenguaje es la violencia. Frente a estas criaturas de la noche que hacen del nomadismo su forma de sobrevivencia, la idea de una identidad plena y un sujeto autocentrado insertos en un proyecto societal, se muestra absolutamente inapropiada. Si algo caracteriza al Cine de la Marginalidad es su particular estrategia de construcción de los personajes en franca crítica al sujeto moderno. A partir de una serie de procedimientos narrativos este cine construye sus personajes de una forma tal que la misma historia es la crónica de su desconstitución. Frente a la estructura del guión cinematográfico clásico que define la esencia del personaje a partir de una motivación interior (Lajos Egri) un super-objetivo (Syd Field) que produce la acción dramática y el desarrollo subjetivo (Hills: 1993: 23), el personaje marginal “no ofrece la posibilidad de crecimiento y transformación personal” (Beverley: 2003: 94), se presenta como acción pura despojada de motivación cuya única finalidad es la desaparición o el borramiento. Configura una “dramaturgia caótica y desordenada, más cercana a la vida” (Gaviria, 1991: 91).

Capítulo 4

La imagen desgarrada

El documental y la ficción

Una característica común a las películas analizadas en los dos capítulos precedentes es su particular discurso fotográfico. Las cuatro comparten una profunda vocación crítica respecto a las formas convencionales y estables de composición espacial. Las cuatro cuentan sus historias a partir de una estética que disuelve los límites entre el documental y la ficción. Usan las convenciones narrativas propias del cine negro y del thriller, se apropian de los recursos diegéticos del cine de acción y de pandillas, pero manejan una fotografía de inspiración documental. Están rodadas en escenarios reales que buscan evocar el ambiente callejero y corrosivo que se vive en Medellín, Buenos Aires, Quito o México. Frente a las imágenes estereotípicas acuñadas por la empresa turística y la administración estatal, la concepción visual construye a la ciudad como un “espacio cualquiera”, sórdido y lúgubre, propicio para la degradación de sus personajes. Su discurso fotográfico juega con la impresión fotográfica de la realidad urbana, exalta aquellos elementos iconográficos propios de la ciudad latinoamericana que testimonian la experiencia marginal. Frente a las convenciones del discurso fotográfico construidas a partir del equilibrio compositivo y el uso armónico de la luz y el color, el Cine de la Marginalidad busca los altos contrastes, la imagen granulada, la saturación cromática, aprovecha la inestabilidad de la cámara al hombro y explota la incertidumbre visual propia del cine documental. *La Vendedora de rosas* es el caso más evidente. Gaviria reconstruye el relato de las niñas de la calle a partir de una especie de documentación visual de su mundo, busca atrapar la huella incierta y fugaz que dejan esas vidas marginales. Para lograrlo no solo modela su relato de acuerdo con un esquema preestablecido sino que, tal y como un experto documentalista, tiene la mirada abierta a lo

sorpresivo. Como lo ha planteado el propio director, de esta manera el filme capta algo que ningún guionista o fotógrafo podría elaborar, la película deja entonces de ser una expresión vertical de algo impuesto por el director para convertirse en una enunciación colectiva abierta que registra aquello que está sobre la conciencia del director y los personajes. “La enunciación colectiva le da una densidad a la película que me es imposible de alcanzar de otra manera” (Gaviria, 2002: 226). La intensidad visual de *La vendedora de rosas* se alimenta de aquellos elementos que nos ponen frente a una imagen inhabitual, que nos interpela directamente y dislocan nuestra sensibilidad (Fotograma 4). La imagen de las niñas que nos presenta el filme produce un cortocircuito en el pacto ficcional que funda la narrativa cinematográfica. De ahí que John Beverley encuentre un efecto testimonial en el cine latinoamericano de la marginalidad.

“Lo que es chocante en el testimonio es esa sensación de que alguien nos habla directamente desde lo real social. Lo que nos choca en, por ejemplo, *Rodrigo D* es ese mensaje al final en que John Delfis y cinco de los chicos que aparecían como parte de la pandilla ya están muertos. De repente hay un shock porque esos chicos que veíamos como actores eran personas reales y la violencia que la película retrata era igualmente real. La ficción y la realidad, representación y auto-presentación se cruzan.”

(Beverley, Anexo IV).

Este efecto inquietante que registra la cámara de Gaviria es producto de la irrupción en el campo visual de aquello que no debía ser mostrado, aquello que ensucia, mancha y deforma la imagen cinematográfica. Si las convenciones del lenguaje filmico se construyen a partir de la exclusión de las sombras del campo visual en la búsqueda de un orden perceptivo que privilegia la nitidez y la luz (León, 2002: 39), Gaviria introduce en el cuadro la experiencia de la sombra y la mancha en un sentido ampliado. Lo sombrío que se muestra en la pantalla es la imagen del marginal que no alcanza a ser interpretado por el espectador. Gracias al uso de una estética testimonial propia del documental, el cine de Gaviria logra atrapar lo que Luis Duno-

Gottberg denomina la “huella de lo real”.

Ante la mirada del espectador —o desde ésta— se proyecta un exceso que sólo comunica la resistencia a ser cabalmente representado. Esa opacidad y su efecto puestos en escena por intervenciones en lo literario o cinematográfico por parte de sujetos marginados, excluidos y violentados, es lo que llamo la *huella de lo real*.

(2003: 3).

Esta huella lejos de ser una expresión mimética de una realidad que disuelve la mediación cinematográfica es una sombra que proyecta el propio discurso. Por esta razón sostenemos que el efecto testimonial del cine de Gaviria, en lugar de mostrar la realidad como una instancia transparente y dada, la configura como una construcción simbólica llena de agujeros negros o puntos ciegos. El naturalismo fotográfico construido por el cine clásico del primer mundo tiene su límite aquí. Esta *huella de lo real* abre el filme hacia lo inesperado e indescifrable que no logra traducirse en un sentido socialmente estable, es una especie de desgarradura en el orden simbólico que deja ver un abismo desconcertante y siniestro designado por el psicoanálisis lacaniano como “el encuentro con lo Real” (Žižek, 1989: 50). Esta impronta de lo real disuelve la “ilusión de realidad” que sostiene a la ficción cinematográfica. Los altos contrastes, la saturación cromática y la cámara al hombro recuerdan permanentemente al espectador que está frente a una representación que en cualquier momento puede tornarse ilegible. En la escena más intensa del *Ratas, ratones y rateros*, donde Salvador finalmente se enfrenta y rechaza a Ángel, la intensidad de la confrontación es reconstruida con una técnica cercana al documental. En lugar de fragmentar la acción en muchos planos, Cordero desplaza ágilmente la cámara de un lado al otro de la habitación en un soberbio plano-secuencia al estilo del reportaje directo. Cuando Salvador estalla en cólera la imagen frente a nuestros ojos se transforma en una turbulencia de

movimientos por un momento ilegible (Fotograma 5). En esta forma de construir el relato —presente también en *Pizza, birra, faso* (Fotograma 6) y en *Amores perros* (Fotograma 7)— se desliza subrepticamente *la huella de lo real* que cuestiona el universo cierto y estable del discurso cinematográfico. Por esta razón, encontramos una profunda filiación del cine latinoamericano de la marginalidad con la tradición vanguardista del “cinéma verité”.

El cinéma verité

El cine directo, o “cinéma verité” como se denominó en Europa, constituye una modernización del discurso del documental producido a partir de la incorporación de tecnologías ligeras y rápidas (cámara portátil de 16 mm., emulsión hipersensible, y la grabación magnética-sincrónica del sonido) que permitían el desplazamiento fluido de la mirada y el registro de los incesantes cambios de la realidad. Al incorporar estas innovaciones técnicas el cinéma verité llevó a cabo la aspiración del “objetivismo integral” propugnado por “el cine-ojo” de Dziga Vertov, buscado infructuosamente por la escuela documentalista inglesa y el neorrealismo italiano (Gubern, 1989: 422).

La tradición del cine directo funda una potente crítica a la forma clásica o institucional de la representación cinematográfica, pero también arremete contra algunos principios que se han convertido en axiomas del cine de autor. En primer lugar, la forma directa del relato filmico desarticula las convenciones narrativas que dieron lugar a la construcción y consolidación de la Institución Cinematográfica estudiada por Noël Burch a partir del aparecimiento del llamado Modelo de Representación Institucional (1991). Como lo explica Burch el discurso cinematográfico alcanza su legitimidad solo cuando logra asimilar los conceptos de organización espacial propios de la alta cultura expresados en la asunción de la perspectiva

renacentista y en la distribución armónica de la luz, el color y las representaciones volumétricas (1991: 171). Esta concepción técnica que el cine hereda de la pintura y la fotografía configura la imagen de un espacio habitable y perfectamente reconocible por el espectador ya familiarizado con este tipo de representaciones hegemónicas. A partir de la consolidación de la forma clásica de la organización espacial, el Modelo de Representación Institucional —que tiene su máximo logro en el cine de Hollywood— va a legitimar su discurso y a organizar el campo visual. Frente a esta racionalización del espacio y el tiempo, el *cinéma verité* deconstruye la certeza y la transparencia del significante icónico a través de una operación de contaminación y mancha. Imposibilita la instauración de lo que González Requena denomina el “sentido tutor” del filme y genera “una agresión al buen orden perceptivo, un desgarramiento en el tejido de los significados y las formas” (1992: 60). Esta operación distorsionante “lejos de producir un significado que suture el discurso trata de inyectar una violenta dosis de *lo radical fotográfico* que suspenda el significado y desgarrar el tejido del discurso” (61). En virtud de estas reflexiones, *caracterizamos la acción del cinéma verité como una huella de lo real que descompone el campo visual y propone una imagen desgarrada.*

En segundo lugar, frente a los grandes relatos de la liberación y el progreso que sostuvieron el discurso del realismo poético francés, del neorrealismo italiano, del cine social contemporáneo —así como muchos de los axiomas del denominado “cine de autor”—, el *cinéma verité* plantea un cuestionamiento radical de aquello que puede considerarse como verdadero y aquello que puede llamarse ficticio. En tal virtud, torna imposible la afirmación de valores trascendentales ubicados más allá de la representación. Como lo ha planteado Deleuze, el cine directo “destruye todo modelo de lo verdadero para hacerse creador, productor de verdad: no será un *cine de la verdad* sino *la verdad del cine*” (1996: 203). Con

ello, deconstruye los límites fijos establecidos entre subjetividad y objetividad, entre quien filma y lo filmado.

“La célebre fórmula: ‘lo cómodo del documental es que uno sabe quien es y a quien filma’ pierde validez. La forma de identidad Yo = Yo (o su forma degenerada Ellos = Ellos) cesa de valer para los personajes y para el cineasta, en lo real tal y como en la ficción. Lo que se deja adivinar es más bien, en grados profundos, ‘yo es otro’.”

(Deleuze, 1996: 205)

Justamente por estas razones el “cine militante” de América Latina se mostró reacio a la estética corrosiva y disolvente del *cinéma vérité*. Los metarrelatos de la transformación social, la utopía socialista y la identidad nacional que este cine articulaba a partir de la asunción de una conciencia política y la figura autocentrada del cineasta progresista, eran imposibles de afirmar a partir de diseminación de significado que planteaba el cine directo. En una entrevista reciente, Patricio Guzmán, documentalista chileno, precursor del *cinéma vérité* en América Latina lo plantea de esta manera:

“Casi todos los documentalistas [del Nuevo Cine Latinoamericano] hicieron un cine próximo al cine militante o directamente militante. *La hora de los hornos* es una película donde *la voz en off* lo dice todo, donde las imágenes ilustran lo que el texto ideológico peronista va a decir. Genial por otra parte. No es, por tanto, una película de *cinéma vérité*, es un ensayo escrito, programado, con su manifiesto al lado. Lo que Santiago Álvarez hacía era, en vez de peronista, marxista-leninista pro revolución cubana. Sanjinés se mueve en otra cosa, es un profeta. Yo nunca sentí que esa gente me influenciara. Porque nuestra película [*La batalla de Chile*] lo que predominaba es una cámara que va y viene, que se compromete, pero no con una ideología concreta”

(Aleman, 2002: 88).

Por razones complementarias, el cine de violencia urbana de los años noventa que surge de la descomposición de los metarrelatos identitarios y progresistas, hace suya la estética del *cinéma vérité*. Frente al desmantelamiento del “sentido tutor” que proveía de una significación unitaria a los discursos filmicos del cine militante, irrumpe la imagen desnuda y desgarrada de los marginales que propone el cine de los años noventa. *El Cine de la Marginalidad libera una mancha filmica a través de relatos dramáticos de la vida callejera expurgados del ideal redentor del progreso y la alta cultura. A partir de la recuperación testimonial de la imagen del marginado y gracias al uso de procedimientos documentales, transforma el registro cinematográfico en una huella de lo real que desconstruye los metadiscursos a partir de los cuales operan las instituciones sociales.*

En un artículo publicado a raíz del estreno de *Rodrigo D No Futuro*, Gaviria hace una defensa de las técnicas documentales como medio para la restitución de la subjetividad y el movimiento de los colectivos subalternos, imperceptibles desde los códigos de la cultura hegemónica. Este texto constituye un documento-manifiesto del Cine de la Marginalidad y su vocación testimonial: plantea la disolución de las fronteras que separan el documental y la ficción, y revela la inestabilidad constitutiva de la realidad.

“En el documental el sonido y la imagen coincidentes crean una nube de significados que son el personaje, quien se caracteriza esencialmente por estar en el tiempo, es decir en la incertidumbre del movimiento del tiempo que lo rodea de suspenso y de preguntas”.

(1984: 89)

Y más adelante sostiene:

“El documental es un relato que no se exime de representar a sus personajes, de presentar sus hipótesis y las circunstancias que se oponen a ellos y crean los primeros puntos de giro; desarrollar el conflicto entre los descos y los

obstáculos. introducir el imprevisto y el azar que dispersan las líneas argumentales y las convierten en destino, y así hasta las resoluciones finales en donde los personajes descubren, a través de los hechos, quienes son, o descubren simplemente que no son nada de lo que habían esperado. decepción, anulación, huida, inexistencia”.

(90).

Esta posibilidad de narrar el carácter inesperado y azaroso del tiempo permite al discurso cinematográfico registrar la presencia/ausencia de los sujetos nómades que vagabundean por la urbe latinoamericana y viven de espaldas a las estructuras fijas de las instituciones sociales. Si el carácter paternalista y pastoral del neorrealismo italiano orientó la estética del Nuevo Cine Latinoamericano (Serrano, 2001: 46 y ss.), el carácter disolvente y nihilista del *cinéma vérité* parece inspirar las búsquedas del Cine de la Marginalidad de los años noventa (Yépez 1999: 94).

Cine testimonio vs. cine posmoderno

Desde otra tradición completamente diferente, el postmodernismo comparte la crítica que hace el *cinéma vérité* tanto al clasicismo como a la modernidad cinematográfica. El cine posmoderno surgido a partir de la recuperación de los recursos formales de la vanguardia cinematográfica de comienzos de siglo y la apropiación de la retórica de los medios electrónicos de comunicación construye una estética de las superficies. A través la teatralización del significante iconográfico y de la revelación de artificiosidad del discurso filmico, disuelve el discurso unitario de la realidad en una discontinuidad de fragmentos, referencias y citas (Jameson; 1991: 41 y ss.). Frente a la deconstrucción de la realidad que plantea el *cinéma vérité*, el cine posmoderno levanta una estrategia intertextual que desnaturaliza y dispersa el discurso filmico. “Un imagen conduce a otra, y esta a otra más en un reenvío infinito que posterga el encuentro con el originario” (León, 2003: 40). Frente a *la*

huella de lo real que busca el cine testimonial, se construye *la hiperreferencialidad de lo simbólico* propia del cine posmoderno, la imagen simulacro de la que habla Baudrillard.

Estas dos tradiciones cinematográficas pueden distinguirse de manera clara al comparar dos filmes que se han transformado en íconos del cine de violencia urbana de América Latina: *La vendedora de rosas* y *Ciudad de Dios*. Estas dos cintas nos ponen de frente a dos tradiciones cinematográficas que plantean dos políticas de la representación distintas que se encuentran en pugna dentro del Cine de la Marginalidad. *Ciudad de Dios* (Brasil, 2002) dirigida por Fernando Meirelles es uno de los filmes recientes del Cine de la Marginalidad que más loas y comentarios ha recibido en los últimos años. Su historia reconstruye una especie de relato épico de tres generaciones jóvenes delincuentes que desde los años sesenta sembraron el terror en la favela Ciudad de Dios, una de las más peligrosas de Río de Janeiro. La película, adaptada según una extensa novela de Paolo Lins, se estructura como un gran relato de la redención posible en un medio signado por la violencia, la corrupción y el fatalismo. La historia maneja una amplia gama de personajes que aparecen para luego ser devorados por la espiral de violencia, sin embargo se centra en la vida de dos niños: Rocket y Pequeño Ze. Los dos crecen en el mismo vecindario, pero toman senderos distintos: el uno se convierte en fotógrafo, mientras el otro en traficante de drogas. El relato es un largo flashback estructurado a partir la voz en off de Rocket que presenta a los personajes y narra su historia de superación personal y la descomposición social que vive su favela. El filme arranca con planos fragmentarios e instantáneos: un cuchillo es afilado, un grupo de gente baila, una olla es puesta al fuego, una gallina es desplumada, algunos músicos entonan una zamba... Otra gallina escapa, mientras unos niños, liderados por Ze, corren tras ella blandiendo sus revólveres. De frente se encuentran con Rocket, quien al verlos teme por su vida. Inicia entonces su relato: "En Ciudad de Dios si corres estás muerto, si te quedas estás muerto otra

vez”. Inmediatamente aparece un intertítulo sobrepuesto “La historia del Trio Mortes”. Nos trasladamos a los años 60 para presenciar la historia de los tres pandilleros más temidos de la barriada que súbitamente se ven envueltos en un sangriento asalto a un motel, terminan abatidos (Fotograma 8). Bajo el título “La historia de la habitación”, se relata el ascenso pequeño Ze a la cúspide de la hampa, el fracaso amoroso de Rocket y su afición por la fotografía. En medio de una serie de ajusticiamientos y pugnas de poder se desata una guerra de pandillas que finalmente lleva a la aniquilación de sus líderes. Rocket, testigo privilegiado de esa masacre, termina trabajando casualmente en un periódico y se convierte en un cronista gráfico de éxito, al ser el único fotógrafo que tiene acceso directo al enfrentamiento de pandillas que se ha convertido en un escándalo mediático de proporciones.

Si bien es cierto que esta historia esta rodada en locaciones reales y cuenta con actores naturales, —muchos de ellos habitantes de la favela Ciudad de Dios— el filme solamente mantiene el “look” del cinéma vérité. Articula su narrativa a partir la concepción fragmentaria e hipertextual propia del discurso posmoderno patentado por el video clip. La estética del filme trata de mantener un sabor local, pero alude permanentemente a la estética MTV, definida por la forma pastiche o palimpsesto. Cortes rápidos, movimientos de cámara incesantes, imágenes congeladas, títulos sobreimpresos, una narración vertiginosa y rítmica, saturaciones de colores y sombras y una permanente manipulación de la imagen mitigan el efecto huella que deja *lo real* sobre la película. Nos remiten a una serie de imágenes “déjà vu” que circulan en el imaginario mediático y se presentan como una cita de otros textos ya conocidos. En el filme encontramos referencias y citas textuales del video clip, del spot publicitario, del noticiero, el comic, el cine negro y de gangsters, las blackplotations, etc. (Fotograma 9). Por esta razón, algunos críticos han reconocido su cercanía al discurso cine posmoderno anglosajón —encabezado por Martín Scorsese, y Quentin Tarantino—. Como lo

sostiene Juan Carlos Moya: “En *Ciudad de Dios* reconozco la influencia de *Reservoir Dogs* o *Pulp Fiction*: se impone la violencia explícita y los diálogos fatuos. Tribalizar la muerte se torna un recurso. También alcanzo a entrever el influjo de *Casino* y *Goodfellas*” (2003: 16). *Ciudad de Dios* se presenta de esta manera como una representación construida desde el relato plural y abierto a la asimilación de la diversidad textual, descargado del peso simbólico y real del cine directo. Como lo hemos planteado a propósito del análisis de la huella aurática del documental, el postmodernismo se presenta como una aligeración de la carga siniestra como que guarda el registro directo.

“Dentro de la obra posmoderna, las imágenes diversas que se contraponen han perdido su peso y sustancia, han sido totalmente libradas de su historia. De esta manera se explica la convivencia sin conflicto de motivos y elementos de distinta naturaleza, incluso antagónicos”

(León, 2002: 46)

Por esta razón, encontramos en el discurso posmoderno expresado en *Ciudad de Dios* un correlato de la operación inclusiva del multiculturalismo. Al igual que esta estructura cultural, el dispositivo posmoderno busca la asimilación de la diferencia a partir de su vaciamiento. La conjugación de la multiplicidad cultural que realiza el filme termina anulando aquella intraducibilidad que plantea el discurso de la huella y la mancha. Frente a *la imagen desgarrada* que busca el cine testimonial, al puro estilo Gaviria, avanza la *imagen-pastiche* que propone Meirelles que transforma en lengua muerta todos los textos que cita. Como lo ha definido Fredric Jameson el pastiche es “el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una sociedad hoy global” (1991: 44). El discurso posmoderno propuesto por *Ciudad de Dios*, usa la textura del documental, pero al hacerlo, la transforma en un discurso muerto y potable que fácilmente circular en el imaginario multiestilístico del mundo contemporáneo. Del mismo modo, los marginados son transformados en un ícono descargado de su fuerza intranquilizadora y siniestra, que

fácilmente puede ser asimilado al orden visual híbrido del mundo globalizado y multicultural. Frente a la búsqueda de los elementos intraducibles presentes en el cine testimonio, el cine posmoderno latinoamericano propone una traducibilidad libre y exacerbada, funcional a la cultura del espectáculo y a las instituciones sociales. Una de las estrategias de mercadeo del filme de Meirelles fue la consolidación de una gran red institucional para auxiliar a los habitantes de Ciudad de Dios. El rapero MV Bill, vocero de la campaña dice que el filme “contribuyó a cambiar la realidad que retrata” (2002: 14). Esta pretenciosa arenga redentora oculta que el filme es una superproducción autoconciente de sí misma.

Desde el punto de vista del análisis textual del filme, Beverley ha cuestionado duramente esta retórica de redención que articula el filme. Este crítico sostiene que la estética que propone la película genera una paradoja representativa: “el subalterno está representado por una posición (ya) no subalterna”.

“*Ciudad de Dios* tiene la forma de un *bildungsroman* o novela de formación: su eje narrativo es un joven negro del barrio que va creciendo a través de los diversos episodios representados. El problema del *bildungsroman* es que es la forma narrativa de una subjetividad burguesa, individualizada, mientras que las formas de sociabilidad subalterna suelen ser más colectivas.”

(2004: 80).

En esta situación Beverley encuentra una diferencia sustancial con la propuesta de Víctor Gaviria. “Es interesante observar en este sentido que *Rodrigo D* y *Vendedora* son precisamente una especie de anti-*bildungsroman*. No ofrecen la posibilidad de crecimiento y transformación personal” (57). Llevando hasta sus últimas consecuencias esta reflexión podemos plantear que mientras el discurso *cinéma vérité* de *La Vendedora de rosas* permite la expresión violenta de los elementos intraducibles de las culturas marginales, el discurso

posmoderno de *Ciudad de Dios* genera la visibilización sin tensiones de los grupos marginales. Si la primera nos lleva a plantearnos una comunicación intercultural que opera a partir de la inconmensurabilidad de los significantes subalternos, la segunda plantea un formula comunicativa multicultural que anula la singularidad cultural. La propuesta de Gaviria propone un tipo de representación que resiste al concepto de sujeto y sociedad articulado por la modernidad ilustrada de occidente. Reconocemos en ella un trabajo deconstructivo que sienta los elementos para la formulación de una estética poscolonial que se articule más allá de la racionalidad occidental. El cine posmoderno, por su parte, se muestra más afirmativo, sigue las pautas de la nueva normalidad discursiva de la sociedad multicultural del capitalismo avanzado. Afirma finalmente los códigos de la cultura occidental, en su textualidad inclusiva encontramos los vestigios de “la simbólica del orden imperial”, profetizada por Negri y Hard. El cine posmoderno es el correlato de las formas de dominación biopolíticas y flexibles del capitalismo global. Nos permite pensar en una estética imperial. (Anexo III, Esquema 2).

Capítulo 5

Estética y política de la marginalidad

La marginalidad interior

Como lo ha advertido Slavoj Žižek, vivimos una época de crisis de “la autoridad simbólica” —léase paterna— que tradicionalmente construyó la norma y el interdicto. La flexibilidad de las instituciones culturales vuelve complicada la definición de aquello que se puede considerar como marginal a un sistema simbólico establecido.

“El momento del cambio, es el momento crucial en el cual el sistema reestructura sus reglas para acomodarse a las nuevas condiciones, incorporando el momento originalmente subversivo”.

(Žižek, 2001: 349)

En este contexto caracterizado por la retroalimentación de los sistemas simbólicos, la prohibición de la norma social se mitiga, descalificando la construcción de acciones políticas sustentadas sobre la trasgresión. A diferencia de la exclusión simbólica propia de la cultura patriarcal de modernidad temprana, el mundo contemporáneo procura una organización flexible y hedonista que en lugar de cohibir el deseo lo fomenta y multiplica gracias a un régimen diferenciado del consumo. Esta circunstancia ha producido una deslocalización del espacio signado como marginal.

De hecho, el Tercer Cine —que según Solanas y Getino debía producirse y circular a partir de pequeñas asociaciones de carácter político— o el cine marginal —que reivindicaba la experiencia comunitaria y restringida en la elaboración y difusión de sus productos— son hoy parte del mercado especializado del mundo global. Ambas experiencias fueron prontamente asimiladas por la cultura del capitalismo tardío. La concepción dialéctica, que busca entender

la marginalidad como la antítesis de la norma dominante, finalmente ha demostrado ser funcional para la retroalimentación de sistemas simbólicos (Von der Walde, 1998: 208-209).

En este contexto, el Cine de la Marginalidad formula una nueva estrategia de resistencia que permite el cuestionamiento de las instituciones desde su interior. Si bien es cierto que este tipo de cine se produce con miras al mercado y usa modelos narrativos estandarizados, no es menos cierto que lo hace a partir de una apropiación de los lenguajes establecidos y de las convenciones cinematográficas. El llamado “realismo sucio” usa los códigos narrativos del cine negro y del thriller, pero al mismo tiempo los desestabiliza a partir de la exploración de conflictos culturales locales, el uso de técnicas documentales y el trabajo con sujetos marginales. Recupera las tradiciones narrativas de los géneros cinematográficos, está destinado a una franja del mercado —de gusto innovador y juvenil— y aun así es capaz de reelaborar el discurso del cine de entretenimiento al transformar en personajes de sus narraciones a individuos marginales que cuestionan la racionalidad moderna y la institucionalidad social. Por esta razón, su discurso es un movimiento circular que afirma la marginalidad y la niega al mismo tiempo.

Diseminación y esencialización

Filmes como *La vendedora de rosas*, *Pizza, birra, faso*, *Ratas ratones y rateros* y *Amores perros* redefinen la representación sobre la marginalidad. Plantean una estrategia de deslocalización de las culturas marginales que obstaculiza la construcción de “otredades” y estigmas sociales. Presentan las subculturas de la calle no como algo ajeno y lejano sino, al contrario, desde su interioridad. Al hacerlo muestran la similitud que guardan las vidas de los seres marginales con las de cualquier persona que no se considere como tal. Por esta razón,

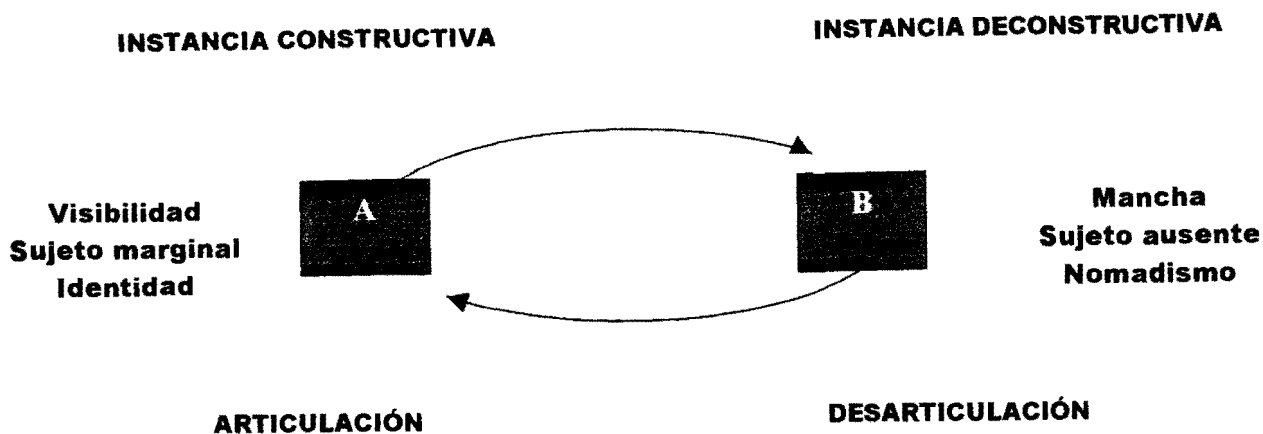
configuran una particular concepción del discurso audiovisual que retoma las tensiones culturales contemporáneas para construir una especie de estética de la marginalidad. Siguiendo a Omar Calabrese, entendemos la “estética” como una conjunción de principios de organización formal-narrativa y parámetros culturales de construcción de valores que describen el “carácter de la época” (1999: 29). En este sentido cuando hablamos de la estética de la marginalidad nos referimos a una serie de elementos propios de la organización narrativa y formal del discurso filmico, pero sobre todo a una serie de componentes histórico culturales que subyacen en los filmes analizados.

Al plantearnos este tipo de enfoque, se hace posible la consideración de problemas que en el esquema esteticista de interpretación cinematográfica simplemente son imposibles. Frente a la noción disciplinaria de la representación cinematográfica planteamos una mirada más integral. Este punto de partida implica la reincorporación de la obra filmica en el conjunto de remisiones y envíos incesantes que plantean las macroestructuras culturales. En lugar de tender a una operación aséptica que disuelva las tensiones culturales planteamos una reinserción del filme en las prácticas sociales y políticas bajo las cuales se construyen sus sistemas de significación. Finalmente, creemos que el sentido filmico no se construye solo en la obra sino en una serie de mecanismos e instituciones culturales que sancionan y proponen aquello que es inteligible y aquello que es visible —tal y como lo planteamos en el capítulo primero—. El desafío es entonces pensar la marginalidad no como expresión mimética de una realidad que está por fuera de la representación, sino al contrario, considerar al cine como parte integral y constitutiva de un régimen discursivo que construye tanto enunciados como imágenes. Desde esta perspectiva la marginalidad representada en los filmes analizados no es un reflejo de algo que está por fuera del filme —una especie de principio originario incuestionable— sino al contrario una construcción discursiva.

Con esta aclaración podemos plantear que la estética de la marginalidad opera a partir de una dinámica ambivalente que expresa la confrontación de fuerzas que pugnan por el sentido. Esta lucha por definir el sentido, se verifica al interior de cada uno de los filmes que analizamos y configura la escritura misma del texto filmico. El Cine de la Marginalidad parte de la construcción de una visibilidad de los seres de la calle, pero en el transcurso de su relato termina borrándolos, al disolver oposiciones como: exterior e interior, marginal e integrado, la familia y la calle, lo publico y lo privado. Por esta razón la estética de la marginalidad puede caracterizarse a partir de una tensión constante entre dos posiciones:

- A) una instancia articuladora y constructiva que busca afirmar identidades y producir relatos.
- B) una instancia deconstructiva y desarticuladora que borra a los sujetos y deshilvana la continuidad narrativa.

Esta tensión constitutiva genera un anverso y un reverso dentro del propio filme que, por un lado, reclama una forma narrativa que da lugar a las operaciones constatativas, designativas y predicativas características del discurso audiovisual clásico; y por otro, genera una sutil desestructuración del campo visual a partir de la irrupción de un *significante indescifrable* o una *mancha ilegible* donde “el sujeto se confunde con su propio desfallecimiento” y “la mirada se especifica como inasible” según lo ha planteado Jacques Lacan (1999: 90). Podemos graficar estas relaciones ambivalentes de la siguiente manera:



En su instancia deconstructiva, el Cine de la Marginalidad interfiere la narrativa racional y continua de la institución estatal y del lenguaje cinematográfico, plantea una desestabilización de lo que tradicionalmente se entiende por “proceso de socialidad” y “narración filmica”. No obstante, en su momento constructivo, trata de fijar estructuras narrativas e identitarias a partir de la reforma de aquello que es socialmente aceptado por las instituciones culturales. Como lo ha planteado Stuart Hall, la representación se construye en una tensión permanente entre la libre flotación del significado (su diseminación) y la necesidad de fijarlo (su esencialización) que impera en los regímenes representativos como mecanismo de administración de la significación (1997: 259 y ss.).

En su instancia cuestionadora y deconstructiva, el Cine de la marginalidad reintroduce en la escena pública la imagen abyecta del marginal y al hacerlo genera un conflicto en el campo visual de la cultura oficial —porque muestra aquello que permanecía invisibilizado por las instituciones sociales— y provoca una perturbación en el discurso totalizante e integrador del Estado y la Nación. Los relatos de los marginales que presenta el cine latinoamericano muestran una interferencia en la narración continua y armónica sobre la que se funda el mito esencialista de la nación. Funcionan a partir de lo que el pensamiento de la deconstrucción ha

denominado “la diseminación”. La diseminación es una operación disgregante que permite “la salida de la unidad primitiva y mítica” a partir de la restitución de la falta constitutiva que funda todo discurso (Derrida, 1997: 452). Por ello, disuelve la certeza trascendental que fundan la estabilidad de las instituciones sociales como el Estado, la nación o el lenguaje cinematográfico. Frente a la construcción idealizada de los subalternos hecha por elites letradas, aparece el discurso del nomadismo callejero que cuestiona los metarrelatos de la identidad nacional y la ciudadanía, como también los vínculos estables y los lazos de pertenencia. Esta misma operación se constata respecto a la institución cinematográfica estudiada por Noël Burch a partir de la aparición del Modelo de Representación Institucional. Al descomponer la lógica de causas y efectos que constituyen la acción de los personajes, el cine latinoamericano de la marginalidad disgrega o disemina la “linealización de significantes iconográficos”, que según Burch funda la institución cinematográfica (1991: 156)²⁶. Al recuperar las vidas de los marginales, se construyen personajes cuyas acciones carecen de una motivación dramática —un superobjetivo que torne inteligible sus actos— y una racionalidad teleológica. Estamos frente a una acción corrosiva de los cimientos mismos sobre los cuales se construye el Modelo de Representación Institucional.

En su instancia constructiva, en cambio, la estética de la marginalidad trata de construir nuevas identificaciones a partir de la renovación de las convenciones narrativas y la ampliación de los valores socialmente aceptados. Plantea una ampliación del Modelo de Representación Institucional y una reforma de la narración filmica. La necesidad de “etiquetar” aquellos discursos inclasificables a partir de la construcción de nuevas taxonomías socialmente aceptadas, así como la instauración y comercialización de una nueva sensibilidad

²⁶ Esta deestructuración de la cadena iconográfica opera a partir de una perversión de la lógica sintagmática que articula el enunciado filmico, a diferencia de la discontinuidad paradigmática que caracteriza a la modernidad cinematográfica y al discurso de los nuevos cines. Si en el Nuevo Cine Latinoamericano se puede reconocer un rechazo abierto a la forma secuencial de la narración, en el Cine de la Marginalidad existe una aceptación paradójica de las convenciones sintácticas que al mismo las afirma, las distorsiona o pervierte.

abierta a las experiencias extremas y liminales dan cuenta de esta instancia. La afirmación y legitimación reciente de una serie de géneros audiovisuales como el talk show criollo, la crónica roja o el reportaje sangriento, el llamado cine de realismo sucio, es el síntoma más claro de esta necesidad de tornar habitual aquello que es desconcertante. De ahí que muchos críticos de este cine sucio adhieran al calificativo “pornomiseria” acuñado por Luis Puenzo para calificar el desencanto y el escepticismo propio de los relatos sobre la marginalidad. Sergio Cabrera y Beatriz Sarlo, han calificado como “pornomiseria” la propuesta cinematográfica de Víctor Gaviria emparentándola con el uso comercial de la violencia que hace la crónica roja y el noticiero sensacionalista. Puenzo, reconocido director de la *Historia oficial*, en una entrevista reciente explica su apelativo de la siguiente manera:

“Los cineastas latinoamericanos no deben caer en el cine de la miseria, el cine del lamento, que yo llamo ‘pornomiseria’. El cine lamento no consigue reflejar nuestro fuego interior que ha permitido que, pese a los problemas, seamos más vitales, estemos más vivos en muchas cosas que en Europa”

(Bartlle, 1995: 12).

A partir de la nueva permisividad que se experimenta en América Latina desde finales de los años ochenta, los medios masivos de comunicación explotan y comercializan imágenes otrora censuradas que generalmente están ligadas a un relato criminal y obsceno de los grupos marginales. Con justa razón Jesús Martín-Barbero habla de los “medios que viven de los miedos” (2002: 21). La pornomiseria juega con la pulsión voyeurista del espectador, explota con fines comerciales la fascinación por violencia (Marín-Barbero, 2002), la fascinación por la pobreza (Baiz Quevedo, 2003) que vehicula el deseo del ciudadano y del consumidor.

Estética del hambre vs. Pornomiseria

Vistas así las cosas, parecería que no existe ninguna diferencia entre la explotación de la violencia propia de la crónica roja o la visibilización de la población marginal característica del talk show y el trabajo de directores como Víctor Gaviria, Sebastián Cordero, Alejandro González Iñárritu, entre otros. La complejidad de la escena comunicacional contemporánea, dificulta la diferenciación tajante entre la espectacularización de violencia y la pobreza que hace la industria del entretenimiento y los sórdidos relatos del Cine de la Marginalidad. El ideal transformador y nacionalista que diferenciaba al cine intelectual del discurso audiovisual de masas se ha evaporado dejando en su lugar una especie de indistinción generalizada. Para responder a este cuestionamiento retomamos el concepto de la “estética del hambre”, sustentado por Glauber Rocha en los años setenta, y lo enfrentamos a la noción de “pornomiseria”, en el sentido que se la usa actualmente.

En un intento por fundamentar la crítica al colonialismo cultural que se vivía en el campo de las artes, Glauber Rocha plantea la necesidad de una “la estética del hambre”. El cineasta brasileño, sostiene que cuando el cine muestra de forma abrupta la cultura del hambre y la miseria que se vive en América Latina desestructura el orden discursivo impuesto por las instituciones neocoloniales que valora la imagen por su exotismo. Bajo la premisa de que “la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia” sostiene la idea de construir una estética disruptiva que muestre a los miserables y hambrientos del Tercer Mundo sin afeites ni edulcorantes, como forma de contestar la asimilación del mundo occidental.

“El Cine Nuevo narró, describió poetizó discursó, analizó. Excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces,

personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casa sucias, feas, oscuras [...] Nosotros comprendemos esta hambre que el europeo y el brasileño en su mayoría no entienden. Para los europeos es un extraño surrealismo tropical. Para los brasileños es una vergüenza nacional.”

(Rocha, 1987: 4)

Si bien la irrupción de la imagen violenta del hambriento que propone Rocha tiene sentido con relación a la transformación social y la afirmación nacional —hoy ausente—, su manifiesto guarda una profunda importancia para el Cine de la Marginalidad de los años noventa. La irrupción de los parias urbanos que son capaces de cualquier cosa para satisfacer sus necesidades es una especie de puesta al día de la estética del hambre. El Cine de la Marginalidad que, por un lado, rechaza el discurso progresista y el horizonte utópico de la modernidad, por otro, mantiene y actualiza la estética del hambre en un escenario post-identidad, global y urbanizado. En su forma de trabajar con los personajes marginales encontramos una continuación de la estrategia geopolítica, anunciada por Rocha, que busca impugnar las categorías eurocéntricas de la modernidad articuladas sobre la base de un relato del sujeto autocentrado. En esta desarticulación del orden establecido encontramos una diferencia fuerte con la noción de “pornomiseria” entendida como una espectacularización de la violencia y la pobreza que tiende a construir identidades fuertes y esencializadas. La instancia deconstructiva está ausente en los discursos cinematográficos y televisivos de la pornomiseria. Mientras la crónica roja parte de la fijación de identidades “naturales” y fija que son el vehículo del estigma social, la estética de la marginalidad demuestra su carácter constructivo e insustancial, busca la ambivalencia de las mismas. Frente al relato de *ese mundo de los otros* —los delincuentes de la calle—, el Cine de la Marginalidad sostiene que *el yo también es otro*, afirma que *el otro es también un yo*, demuestra que la violencia no solo está en la calle sino también en el espacio íntimo y familiar, imposibilita la diferenciación entre el ciudadano y el marginal. Frente a la afirmación y legitimación de las convenciones

narrativas que propone la pornomiseria encontramos la operación desestabilizadora de la estética de la marginalidad. A pesar de la dificultad que existe para plantear un límite claro entre pornomiseria y estética del hambre, podemos decir que la una es el relato exterior que hace la sociedad sobre los marginados para convertirlos en la personificación de todos sus males, mientras que la estética de la marginalidad esboza una mirada desde la vivencia interior de esos seres abandonados por la sociedad. Frente a la retórica del miedo ciudadano que administra la pornomiseria, se escucha el grito histérico y desgarrador de la estética del hambre.

Construcción de alteridades

Los filmes que analizamos, lejos de solucionar el problema de la representación de los grupos marginales, lo plantean de una forma irresoluble. Al mismo tiempo que visibilizan la imagen del marginal proponen la imposibilidad de esta operación, ya que la representación del nómada callejero designa aquella mancha lacaniana que torna imposible la inscripción del sentido y desestructura la mirada.

“Si la función de la mancha es reconocida en su autonomía e identificada con la de la mirada, podemos buscar su rastro su hilo, su huella, en todos los peldaños de la constitución del mundo en el campo escópico. Entonces nos daremos cuenta que la función de la mancha y de la mirada lo rige secretamente y, a la vez, escapa siempre a la captación de la visión que se satisface consigo misma imaginándose como conciencia. [...] Aquello que le permite a la conciencia volverse sobre sí misma representa un escamoteo. Allí se evita la función de la mirada”.

(Lacan, 1999: 82)

Observar la imagen del marginal es igual que tratar de descifrar una sombra amorfa en el campo visual. Esa mancha marca una especie de punto ciego de nuestra mirada que nos pone

a reflexionar no tanto sobre el objeto mirado cuanto sobre la propia mirada y sus límites. Ese manchón constituido por el cuerpo del marginal resiste a la interpretación y devuelve la mirada sobre el propio observador. La imagen inasible del marginal nos pone frente a los límites de nuestra propia mirada y exige pensar en la intraducibilidad de ciertas experiencias. Por eso Lacan sostiene que la mancha es una mirada vuelta sobre sí misma (1999: 83). La visibilización de la marginalidad que propone el filme latinoamericano opera como una mancha incomprensible que nos lleva a reflexionar sobre la construcción del campo escópico instaurado por el Estado y las instituciones coloniales. La marginalidad es una zona oscura, un punto ciego en la mirada de las instituciones sociales. Por esta razón, es muy atinada la reflexión de Gayatri Spivak al respecto:

“En esta zona hay granjeros que viven de la propia subsistencia, hay trabajadores agrarios no sindicalizados, y hay comunidades de obreros sin trabajo en la calle de la gran ciudad. Enfrentarse con todos ellos no significa representarlos (en el sentido de *vertreten* [sustitutivo y político]) sino representarnos (en el sentido de *darstellen* [constructivo y artístico]) a nosotros mismos”

(1998: 200-201)

Representar al marginal no significa construir imágenes sobre esos “otros” que viven en la calle —en las periferias de mundo global— y simbolizan todo aquello que el ciudadano rechaza. Representar la marginalidad significa asumir una crítica profunda de la propia mirada del ciudadano a partir de aquellos puntos ciegos que nos llevan a comprender sus límites. De la misma manera, filmar la marginalidad significa reflexionar sobre los propios límites de la representación cinematográfica antes que construir imágenes del “otro”. Tal vez por estas razones el Cine de la Marginalidad no renuncia a ser un discurso cinematográfico —hecho de convenciones y dirigido al mercado— para convertirse en un instrumento político o de

transformación. Al contrario afirma su condición de espectáculo para luego deconstruir su propia narrativa. Como lo ha planteado Víctor Gaviria:

“El hecho de que las películas no cambien la realidad de los niños de la calle no se le puede imputar al cine, aun que ello pese sobre uno. [...] Yo no trabajo para la ‘educación’ ni la ‘rehabilitación’. Hay instituciones dedicadas de buena fe a estas labores que se encargan de cambiar a estos muchachos sin modificar las circunstancias sociales y económicas en las que viven”

(2002: 226)

O como lo sostiene Alejandro González Iñárritu cuando es preguntado sobre el mensaje político de la película *Amores Perros*:

Yo digo que no es política de manera enfática, pero presenta, definitivamente, el retrato de un México que es el resultado de lo que la pinche política ha creado durante los últimos 40 años: pobreza, adolescentes marginados, guerrilleros taponeados por un gobierno que nunca los dejó expresarse, violencia... Refleja un país contradictorio, fascinante y a la vez monstruoso, tan eléctrico como salvaje.

(2001)

Los cineastas contemporáneos son escépticos respecto a la representación de los grupos subalternos. El Cine de la Marginalidad surge de la crisis de la figura del intelectual letrado de Latinoamérica que pretendía hablar a nombre del pueblo y la nación. El cineasta actual “ha perdido la inocencia que conduce su trabajo, no tan convencido de la legitimidad natural de su encuentro con el hombre común, con el oprimido” (Xavier, 2000: 78). La convicción que tuvieron los realizadores del Nuevo Cine de ser los portavoces de la colectividad (“hablar por...”), en el Cine de la Marginalidad se disuelve junto con la distancia entre el cineasta y su público (“hablar desde...”). Siguiendo el juego etimológico que plantea Spivak podemos decir que para la estética de la marginalidad la representación tiene un sentido menos sustitutivo y

político (“el apoderado de alguien”) y mucho más constructivo y artístico (“el retrato de alguien”). Como lo ha demostrado Bhabha:

“La imagen es solo, por siempre, un *accesorio* de la autoridad y de la identidad; nunca debe ser leída miméticamente como la apariencia de una realidad. El acceso a la imagen de la identidad solo es posible en la negación de cualquier sentido de originalidad o plenitud”

(2002: 73)

Por esta razón, sostenemos que *el discurso visual de la marginalidad es la construcción de una huella cinematográfica que nos ahude y elude a las culturas intraducibles y marginales.*

Geopolíticas de la representación

La vuelta de la mirada sobre sí misma que plantea la estética de la marginalidad evidencia los mecanismos que construyen los sistemas de representación visual en el campo filmico y societal. Al hacerlo muestra relaciones de poder invisibilizadas por el discurso de la institución cinematográfica y estatal. La estética de la marginalidad escenifica la imagen del marginal en su intraductibilidad con lo que provoca un desplazamiento de la mirada hacia el lugar desde donde se construyen las articulaciones del discurso y la cosmovisión que lo organiza. En esta operación encontramos el sentido político del este cine. Si para el Nuevo Cine la política fue una expresión de un mensaje contestatario, para el Cine de la Marginalidad la política es la evidenciación de los parámetros desde los cuales se articula el enunciado visual tanto en el ámbito de la cultura nacional como en el ámbito global. Tal como lo pretendía Glauber Rocha, la imagen histórica del marginal plantea una pugna en las relaciones globales que se dan en el ámbito de la geopolítica. Entramos en el campo de lo que Fredric Jameson ha denominado como “el inconsciente geopolítico” (1992: 24). El discurso

audiovisual de la marginalidad adquiere una nueva inscripción dentro de la pugna por el sentido que se establece en concordancia con el funcionamiento de una representación que articula la cultura local en el mundo globalizado.

La figura del nómada urbano que construye la estética de la marginalidad nos enfrenta al “desafío de ver lo invisible” y “leer lo ausente” que según Hommi Bhabha configura el texto poscolonial. El marginal es un sujeto que nunca puede mostrarse plenamente, que “no puede ser aprehendido sin la ausencia o invisibilidad que lo constituye” porque cuando es plenamente visibilizado por los aparatos de representación de la cultura occidental o por los medios de comunicación es visto de acuerdo con el deseo colonial o ciudadano. De ahí que su imagen no pueda ser mirada sino como una “persona ausente” (Bhabha, 2002: 67), como una replica a la lógica de la identidad y la presencia instaurada por el pensamiento moderno.

Según Carlos Rojas la figura del nómada latinoamericano articula una respuesta poscolonial al discurso ilustrado de occidente.

“Nuestro nomadismo es el de los migrantes ilegales, que vagan como bárbaros en medio de la civilización, bárbaros no por elección sino por imposición de otros, que al no comprender la lengua que hablamos creen que balbuceamos. Nómadas a quienes las normas de otras sociedades se nos imponen, en el mejor de los casos, como una tarea civilizadora, y se nos valora comparativamente, se nos reconoce porque ya estaríamos alcanzando formas, niveles, desarrollos del arte occidental”

(2002: 13).

Por esta razón sostenemos que hablar de la marginalidad en el cine latinoamericano contemporáneo es situarlo por fuera de los lugares que le han sido asignados por la crítica del primer mundo. Como lo plantea Antonio Weinchter, el cine del Tercer Mundo

“puede ser militante, o desarrollar un discurso de denuncia asimilable a las grandes ideas básicas de la izquierda, o testimoniar la crisis que sin duda atraviesa un país, o ser indigenista, o al menos, de filiación realista. La ficción del Tercer Mundo por tanto puede caer en el neorrealismo o bien en el realismo mágico. [...] Lo que no se acepta es películas que se aparten de estas dos vías.”

(1995: 31).

El Nuevo Cine, a pesar de sus manifiestos terminó generando un “efecto Macondo” que produjo la identificación fácil de la cultura latinoamericana a partir de lo primitivo, caliente y mágico. A partir de la afirmación categórica de la identidad latinoamericana frente al primer mundo —reconocible también en la crítica que hace Puenzo sobre la pornomiseria— el cine de los años setenta colaboró en la construcción de lo que Erna Von der Walde, citando a José Joaquín Brunner, ha llamado “la mirada macondista”.

“Las definiciones latinoamericanas de realismo mágico operan desde la voluntad de postular una diferencia, la esencializan y ofrecen así un material que posibilita la mirada internacional sobre la producción artística del subcontinente”

(Von der Walde, 1988: 210)

Frente a estas definiciones de la cultura latinoamericana, películas como *La vendedora de rosas* y *Pizza, birra, faso* muestran una imagen desmitificada del subalterno que huye del esencialismo. Filmes como *Ratas, ratones y rateros* y *Amores perros* retratan la diversidad de proyectos socio-culturales que coexisten en un mismo espacio simbólico y complejizan la definición de una identidad unificada a partir de la interpelación nacional o subcontinental. El retrato de los sujetos marginales que estas películas realizan desestabiliza la imagen mítica y primitiva que construyó la mirada macondista para unificar la identidad latinoamericana.

¿Hasta que punto está operando ese efecto Macondo en el cine urbano de violencia que se hace actualmente en América Latina? Esta es una pregunta que nos lleva a plantear el carácter provisional de la estrategia actual de la estética de marginalidad. Pensar en un Cine de la Marginalidad en el futuro puede ser retomar los espacios rurales —tal como la hace Lucrecia Martel en su filme *La Ciénaga*— o desplazar la mirada a los lugares del desencuentro de grupos perfectamente incluidos en la sociedad —como lo desarrolla Alfonso Cuarón en *Y tu mamá también*— o a la experiencia del colonizador —como lo plantea Nicolás Echeverría en *Cabeza de Vaca*. Cuando el cine callejero de violencia que hace Latinoamérica tenga un lugar establecido, la estética de la marginalidad se habrá desplazado a otras historias emergentes que planteen nuevas formas de estremecer a las instituciones culturales.

Conclusiones Generales

1. En los años noventa, una constelación de filmes de temática urbana, que retratan con desencanto la vida de seres marginados de las instituciones sociales irrumpen en la escena latinoamericana. Este tipo de obras nos permiten hablar de un Cine de Marginalidad, entendido como una nueva propuesta cinematográfica que trabaja sobre una reformulación de los conflictos culturales contemporáneo formulados desde América Latina.
2. Este Cine de la Marginalidad no puede ser comprendido como una simple transformación de las temáticas llevadas a la pantalla, de las formas de financiación y producción de películas o de la situación de las audiencias en la época de la globalización, sino como un cambio global que marca una ruptura en el discurso audiovisual del subcontinente unificado bajo el paradigma setentista del Nuevo Cine Latinoamericano. Siguiendo a Foucault, sostenemos que a partir de esta constelación de textos filmicos deja ver una ruptura en los modos de articular la significación cinematográfica que nos permiten reconocer “una nueva formación discursiva”.
3. Esta nueva formación discursiva emergente en el cine latinoamericano puede ser comprendida a partir de un conjunto de condiciones enunciativas que redefinen la cultura latinoamericana en su conjunto. Reconocemos por lo menos cuatro condicionantes fundamentales: crisis del Estado, agotamiento del discurso de la identidad nacional, fin de la utopía socialista y la crisis de la modernidad cinematográfica.

4. El cine de la marginalidad puede entenderse, entonces, como una nueva forma de estructuración del discurso audiovisual caracterizada por la construcción de nuevos objetos (obras destinadas al mercado que usan los modelos narrativos de género y tienen una fotografía documental), los temas (la vida cotidiana, la corrupción de los valores, la marginalidad y la indigencia), los conceptos (crisis de la modernidad y la cultura nacional) y del tipo de enunciación (descentramiento del sujeto).
5. El análisis de estos discursos filmicos, nos lleva a una reformulación del concepto de “marginalidad” socio-económica, construido por las Ciencias Sociales. El cine latinoamericano demuestra que la marginalidad se construye a partir de la exclusión que genera el discurso de las instituciones culturales en su conjunto. Sin embargo, siguiendo la analítica de la suplementareidad propuesta por la deconstrucción, podemos interpretar a la marginalidad como un límite construido desde el interior de las propias instituciones que cuestiona su estabilidad a partir de una forma deslocalizada.

Conclusiones específicas

1. A partir del análisis temático y de contenido de los filmes *La vendedora de rosas* y *Pizza, Birra, faso*, realizado en el capítulo dos, sostenemos que este cine plantea una paradójica visibilización de las culturas marginales intraducibles a la lógica integradora del Estado y la Nación. Despojado de toda narrativa de redención y progreso, la representación del marginal que ofrecen los filmes analizados pone en

escena la misma intraducibilidad e opacidad del subalterno. Al hacerlo, muestran el límite de la racionalidad capitalista —caracterizada por la acumulación de bienes y valores— y de la cultura letrada —caracterizada por la acumulación de saberes y acervos simbólicos—.

2. Partiendo del análisis de personajes realizado en los filmes *Ratas, ratones y rateros* y *Amores Perros*, sostenemos que el Cine de la Marginalidad articula un discurso de carácter post-identitario. La imagen del marginal aludida y eludida por el texto cinematográfico, descompone la representación del sujeto racional y autocentrado de la modernidad. En su lugar aparece la sombra inasible del nómada urbano, una identidad en permanente fuga.
3. Partiendo de la reconstrucción de la estética visual de los filmes analizados encontramos la profunda filiación que se establece entre el cine de violencia urbana de América Latina y la tradición del cine directo o “cinéma vérité”. A partir del uso testimonial propio de las técnicas documentales, este Cine de la Marginalidad libera un “radical fotográfico” que desgarrar el texto audiovisual y transforma la imagen del marginal en lo que el psicoanálisis lacaniano denomina “mancha”.
4. Finalmente, a partir del análisis de las políticas de la representación auspiciada por la estética propuesta por los filmes de la marginalidad, concluimos que su profunda ambivalencia se estructura a partir de una instancia constructiva y otra deconstruccionista. La primera propone la visibilización de los sujetos subalternos del Tercer Mundo, mientras la segunda mancha aquella visibilidad y borra los sujetos

a partir de su figura nómada. La instancia constructiva la encontramos ejemplificada en el cine posmoderno y multiculturalista que propone Fernando Meirelles en el filme *Ciudad de Dios*, mientras que reconocemos su doblez deconstructivo en el cine testimonial cuya cabeza visible es Víctor Gaviria.

Bibliografía

Libros

Barthes, Roland

El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura, Piadós, España, 1987.

Benítez, Milton

El susurro de las palabras, El Conejo, Quito, 1994.

Peregrinos y vagabundos, Abya-Yala, Quito, 2003.

Burch, Noël

El tragaluz infinito, Cátedra, Madrid, 1991.

Bustos, Guillermo

“Enfoque subalterno e historia latinoamericana: nación, subalternidad y escritura de la historia en el debate Mallon-Beverley”, en *Desafíos de la transdisciplinariedad*, Flórez Malagón y Carmen Millá de Benavides (Ed.), Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2002.

Brandotti, Rosi

Sujetos nómades, Piadós, Argentina, 2000.

Britto García, Luis

El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad, Nueva Sociedad, Venezuela, 1991.

Benjamín, Walter

Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV), Taurus, España, 1999.

Bettetini, Gianfranco

La conversación audiovisual, Cátedra, España, 1996.

Butler, Judith

“La universalidad de la cultura” en Cohen, Joshua (ed.), *Los límites del patriotismo. Identidad pertenencia y ciudadanía mundial*, Paidós, Barcelona, 1999.

Mecanismos psíquicos del poder, Cátedra, España, 2001.

Calabrese, Omar

La era neobarroca, Cátedra, Madrid, 1999.

Castro-Gómez, Santiago (Ed.)

La reestructuración de las Ciencias Sociales en América Latina, Pontificia Universidad Javeriana-Pensar, Bogotá, 2000.

Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (Eds.)

Teorías sin Disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate, University of San Francisco, México, 1998.

Cerbino, Mauro

“Imágenes e imaginarios de la conflictividad juvenil y las organizaciones pandilleras” en Carrión, Fernando (ed), *Seguridad Ciudadana, ¿espejismo o realidad?*, FLACSO, Ecuador, 2002.

Cevallos, Francisco y Cerbino, Mauro

Imágenes e imaginarios de la conflictividad juvenil y las organizaciones pandilleras, informe final investigación realizada por FLACSO para el Programa “Nuestros Niños” del Ministerio de Bienestar Social, texto inédito, Quito, 2003.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix

Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Pre-textos, España, 2000.

Deleuze, Gilles

La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Paidós, España, 1996.

Derrida, Jacques

De la Gramatología, Siglo XXI, Argentina, 1979

La Diseminación, Espiral/Fundamentos, séptima edición, España, 1997.

La hospitalidad, Ediciones de la Flor, Argentina, 2000.

Durkheim, Emile

Las formas elementales de la vida religiosa, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

Flores Malagón, Alberto y Millán, Carmen (Eds.)

Desafíos de la transdisciplinareidad, Pontificia Universidad Javeriana-Pensar, Bogotá, 2002.

Font, Doménech

Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980, Paidós, España, 2002.

Freud, Sigmund

El yo y el ello en *Obras completas. Freud Total 1.0*, CD-ROM, Ediciones Nueva Hólade, España, 1993.

Foucault, Michael

La arqueología del saber, Siglo XXI, decimoctava edición, México, 1997.

Fowler, Victor

“Glauber Rocha o la futilidad de la desmesura” en *Cien años sin soledad. Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos*, Letras Cubanas, La Habana, 1999.

Gubern, Román

Historia del cine, Lumen, España, 1989.

Guerif, François

El cine negro americano, RBA Editores, Barcelona, 1995

Galiano, Carlos y Caballero, Rufo

Cien años sin soledad. Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos, Letras Cubanas, La Habana, 1999.

García Espinosa, Julio

“Por un cine imperfecto”, *Un imagen recorre el mundo*, Filmoteca de la UNAM, México, 1982.

Gaviria, Víctor

“Violencia, representación y voluntad realista” (entrevista), en Morón, Mabel (ed.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburg, 2002.

Godelier, Maurice

Lo ideal y lo material, Taurus, Madrid, 1989.

González Requena, Jesús

Eisenstein, lo que solicita ser escrito, Cátedra, Madrid, 1992.

Hall, Stuart

Representación. Cultural representations and Signifying Practices, SAGE, Great Britain, 1997.

Hills, G. W.

Una mirada al guión de cine, Editorial Fundarte. Caracas, 1993.

Hopenhayn, Martín

“Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana” en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburg, 2002.

Jameson, Fredric

La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial, Paidós, España, 1992.

El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Paidós, España, 1991.

King, John

El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano, Tercer Mundo, Colombia, 1993.

Lash, Scott y Urry, John

Economías de signos y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1998.

Lacan, Jacques

Seminario 11, Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Paidós, Argentina, 1999.

Lyotard, Jean-François

La condición postmoderna, Cátedra, cuarta edición, Madrid, 1989.

Markus, György

Marxismo y antropología, Grijalbo, Barcelona, 1973.

Martín-Barbero, Jesús

La transformación del mapa: identidades, industrias y culturas, documento presentado en el seminario “Hacia una consolidación de un espacio cultural común latinoamericano”, Convenio Andrés Bello, Sevilla 28-30 de octubre de 1998

“La comunicación desde la cultura: crisis de lo nacional y emergencia de lo popular”, s/f, s/ed., fotocopia, Biblioteca Universidad Andina Simón Bolívar.

“La ciudad que median los miedos” en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburg, 2002.

Moroña, Mabel (Ed.)

Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburg, 2002.

Negri, Antonny y Hardt, Michael

Imperio, s/ed. Impreso UASB, 2001.

Oroz, Silvia

Melodrama. El cine de lágrimas en América Latina, UNAM, México, 1995.

Paz, Octavio

Luis Buñuel, el doble arco de la belleza y de la rebeldía, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.

Richard, Nelly

La estratificación de los márgenes, Atenea, Santiago de Chile, 1989.

La insubordinación de los signos, Cuarto propio, Santiago de Chile, 1994

Rocha, Glauber

“La estética del hambre” en *Glauber Rocha (catálogo de la muestra retrospectiva)*, Ministerio de Cultura, Brasil, 1987.

Rojas, Carlos

“La estética del capitalismo tardío. ‘Vampiro la mascarada’ y gótico tardío”, texto inédito, Cuenca, 2002.

Roncagliolo, Rafael

“Integración audiovisual en América Latina: Estados empresas y productores independientes” en García Canclini, Néstor, *Culturas en Globalización*, Clacso-Nueva Sociedad, Venezuela, 1996.

Sarlo, Beatriz

“Violencia en las ciudades. Una reflexión sobre el caso argentino” en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburg, 2002.

Serrano, Jorge Luis

Nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano, Acuario, Ecuador, 2001.

Solanas, Fernando y Getino, Octavio

“Hacia un Tercer Cine”, en *Cine cultura y descolonización*, Siglo XXI, Argentina, 1973.

Shohat, Ella y Stam, Robert

Multiculturalismo, cine y medios de comunicación, Paidós, España, 2002.

Valera, Julia

“El modelo genealógico del análisis. Ilustración a partir de *Vigilar y castigar* de Michel Foucault”, en Crespo, Eduardo y Soldevilla, Carlos (eds.), *La constitución social de la subjetividad*, Carata, Madrid, 2001.

Suescún Pozas, María del Carmen

“Más allá de la historia del arte como disciplina: La cultura visual y el estudio de la visualidad” en *Desafíos de la transdisciplinariedad*, Flórez Malagón y Carmen Millá de Benavides (Ed.), Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2002.

Von der Walde, Erna

“Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad” en Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (Eds.), *Teorías sin Disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, University of San Francisco, México, 1998.

Weber, Max

Economía y sociedad, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

Zizek, Slavoj

El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política, Paidós, Argentina, 2001.

¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994.

Publicaciones periódicas y webs

Aguilar, Roberto

“La ciudad, esa cloaca inmundada”, *El Comercio*, Quito, 29 de diciembre del 2000: C14.

Alemán, Gabriela

“El arte de preservar la realidad” entrevista a Patricio Guzmán, en *Cuadernos de Cinemateca* (Ecuador), 4, (2002): 87-89.

Aguas, Marco

“Las décadas gratas del cine” en *Cuadernos de Cinemateca*, (Ecuador), 5, (enero 2004): 103-105.

Álvarez, Luis Alberto

“La cultura intraducible” en *Kinetoscopio*, (Colombia), 26, (julio-agosto 1994): 98-100.

Baíz Quevedo, Frank

“Pobre del pobre” en Online, Internet, junio 2003, disponible en:

<http://www.lapaginadelgion.net/pobredelpobre.htm>

Batlle, Diego

“La pasión de filmar” en *Academia*, (España), 10 “Latinoamérica años 90”, (abril 1995): 11-22.

Bernárdez, Jorge

“Sobre *Amores perros*” en Online, Internet, noviembre 2001, disponible en:
<http://elamante.com.ar/nota/0/0165.shtml>

Beverley, John

“Los últimos serán los primeros. Notas sobre el cine de Gaviria” en *Cuadernos de Cinemateca* (Ecuador), 5, (noviembre - 2003): 78-84.

Bill, MV

“¿Puede el cine provocar el cambio? en *Todo cine* (Argentina), 12, (marzo - 2003): 11-13.

Butler, Judith

“Soberanía y actos de habla performativos” en Online, Internet, marzo 2003, disponible en: <http://www.accpa.org/numero4/butler.htm>

Cordero, Sebastián

“Ecuador y América Latina: ¿es su cine escaso y de mala calidad?”, *Chaski* (Ecuador), 69, (marzo - 2000b): 54-58.

“Me identificó con el realismo sucio”, entrevista, *Hoy*, Quito, 8 de septiembre del 2003: B6.

Cortés, Fernando

“Consideraciones sobre la marginalidad, marginación, pobreza y desigualdad en la distribución del ingreso” (enero/marzo 2002), Internet, junio 2003, disponible en:
<http://papelesdepoblacion.uaemex.mx/rev31/pdf/cortes31.pdf>

Cubi, Pablo

“Sebastián, un cordero que produce rateros”, entrevista a Sebastián Cordero, *Diners* (Ecuador), (febrero - 2000): 13-16.

Duno-Gottberg, Luis

“Víctor Gaviria y la huella de lo real”, borrador, diskett, septiembre 2003.

Gaviria, Víctor

“Del documental y sus habitantes”, en *Kinetoscopio* (Colombia), 26, (julio-agosto, 1994): 89-91.

“Reflexiones sobre los niños de la calle en Medellín” en Online, Internet, mayo 2003, disponible en: <http://www.revistanumero.com/18victor.htm>

“La melancolía y la furia”, entrevista a Víctor Gaviria por Isaac León Frías, en *La Gran Ilusión* (Perú), 10, (primer semestre 1999): 89-92.

“Los días de la noche”, en *Kinetoscopio* (Colombia), 45, (Vol. 9, 1998): 39-42.

González Iñárritu, Alejandro

“Entrevista a Alejandro González Iñárritu” en Online, Internet, *Cine Premiere*, noviembre 2001, disponible en:

http://www.terra.com.mx/Especial/Amores_perros/default.htm

“Amores perros”, Página oficial del filme en Online, Internet, noviembre 2001b, disponible en: <http://multimedia.elfoco.com/elfoco/amoresperros/html/index2.html>

León, Christian

“Imagen y subalternidad”, entrevista a John Beverley, en *Cuadernos de Cinemateca* (Ecuador), 5, (enero - 2004): 85-90.

“Andy Warhol o el rostro desafiado” en *Destiempo* (Ecuador), 6, (abril 2003): 39-43.

“La incesante atracción de los opuestos”, Especial sobre *Ratas, ratones y rateros*, en *Artes* (Ecuador), 231, (5 de marzo 2000): 9.

“La violencia más allá de Tarantino”, *Hoy*, Quito, 25 de marzo 2001.

“Un aura siniestra: los poderes ocultos del cine” en *Cuadernos de cinemateca* (Ecuador), 4, (2002): 34-47.

Neesweek en Español,

“Héctor, el director”, *Neesweek*, Bogotá, 21 de mayo de 2003.

Melgarejo, Maria del Pilar

“El pensar histórico como genealogía: acto interpretativo y construcción de subjetividad” en *Fronteras de la historia* (Colombia), 5 (2000): 35-49.

Monterde, José Enrique

“ ‘El realismo sucio’ mexicano” en *Dirigido por* (España), 299 (marzo 2001): 36-37.

Moya, Juan Carlos

“Ciudad de Dios: tarantinitis, sangre y zamba”, en *Familia* (Ecuador), 184 (14 de septiembre 2003): 16.

Muñeton, Darío

“La vendedora de rosas: consagración del tiempo” en *Kinetoscopio* (Colombia), 47 (1998): 40-42

Página Oficial del Filme *Pizza, Birra y Faso*

en Online, Internet, febrero 1999, disponible en: <http://www.angelfire.com/ar/pbf/>

Quijano, Anibal

“ ‘Marginalidad’ e ‘informalidad’ en debate” en Online, Internet, junio 2003, disponible en: <http://www.memoria.com.mx/131/quijano.htm>

Rubio, Miguel

“Nueve reflexiones sobre un cineasta ateo”, en *Nickelodeon* (España), 13 (1998): 25-32.

Ruffinelli, Jorge

“La cámara inquieta de los años noventa”, en *Kinetoscopio* (Colombia), 53 (2000): 14-23.

Serrano, Joseph F. María

“El ‘consenso de Washington’: ¿paradigma económico del capitalismo triunfante?” en Online, Internet, febrero 2001, disponible en: <http://www.fespinal.com/espinal/realitat/pap/pap46.htm>

Silva Ferrer, Manuel

“El papel del Estado en la industria cinematográfica venezolana” en página online de The Motion Picture Association–América Latina, Internet, agosto 2003, disponible en: http://www.mpa.org/mpa-al/FIU_Ferrer.htm

Spivak, Gayatri

“¿Puede hablar el sujeto subalterno?” en *Orbis Tertius* (Argentina), 6, (Año III, 1998): 175-235.

Supervielle, Marcos y Quiñónez, Mariela

“De la marginalidad a la exclusión social. Cuando el empleo desaparece” en versión online de ponencia presentada en la reunión subregional de ALAST “El trabajo en los umbrales del siglo XXI” (noviembre del 2002), Internet, junio 2003, disponible en: <http://www.fcs.edu.uy/Seminarios/de%20la%20marginalidad%20a%20la%20exclusion%20social.pdf>

Weinrichter, Antonio

“Geopolítica, festivales, y Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami”, en Archivos de la Filmoteca (España), 19, (febrero 1995): 29-36.

Wiener, Christian

“Doble encuentro con el cine latinoamericano” en *La gran ilusión*, (Lima), 8, (segundo semestre 1997): 92-98.

Xavier, Ismail

“El cine moderno brasileño”, en Archivos de la Filmoteca (España), 36, (octubre 2000): 57-79.

Yépez, Gabriela

“Pasajera en trance. *La vendedora de rosas*”, en *La Gran Ilusión* (Perú), 10, (primer semestre 1999): 93-94.

Anexo I

Fichas técnicas

Ratas, ratones y rateros

País: Ecuador

Año: 1999

Dirección: Sebastián Cordero

Guión: Sebastián Cordero

Producción: Cabeza Hueca

Productor: Lisandra Rivera

Fotografía: Matthew Jensen

Música Original: Sergio Sacoto-Arias

Sonido: Masakazu Shirane

Edicción: Sebastián Cordero y Mateo Herrera

Intérpretes: Carlos Valencia, Simón Brauer, Marco Bustos, Cristina Dávila, Fabricio Lalama, Irina López, José Antonio Negret.

Duración: 120 min

Amores Perros

País: Colombia

Año: 1998

Dirección: Víctor Gaviria

Guión: Víctor Gaviria, Carlos Eduardo Henao, Diana Ospina

Producción: Producciones Filmamento

Productor: Erwin Goggel

Fotografía: Rodrigo Lalinde

Música Original: Luis Fernando Franco

Sonido: Rafael Umaña

Edicción: Víctor Gaviria, Agustín Pinto

Intérpretes: Lady Tabares, Marta Correa, Mileider Gil, Diana Murillo, Liliana Giraldo, Yuli García, Álex Bedoya, Elkin Vargas, John Fredy Ríos, Robinson García, Giovanni Quiroz, Elkin Rodríguez, William Blandón, Wilder Arango, Duván Vásquez.

Duración: 120 min

La vendedora de rosas

País: Colombia

Año: 1998

Dirección: Víctor Gaviria

Guión: Víctor Gaviria y Carlos Henao

Fotografía: Rodrigo Lalinde

Producción: Producciones Filmamento

Productor: Erwin Goggel

Intérpretes: Lady Tabares, Marta Correa, Mileider Gil, Diana Murillo, Liliana Giraldo, Yuli García, Álex Bedoya, Elkin Vargas, John Fredy Ríos, Robinson García, Giovanni Quiroz, Elkin Rodríguez, William Blandón, Wilder Arango, Duván Vásquez.

Duración: 120 m.

Pizza, birra, faso

País: Argentina

Año: 1997

Dirección: Adrián Caetano y Bruno Stagnaro

Guión: Adrián Caetano y Bruno Stagnaro

Producción: Palo y a la Bolsa Cine

Productor: Bruno Stagnaro

Fotografía: Marcelo Levintman

Música : Leo Sujatovich

Sonido: Martin Grignaschi

Edicción: Andrew Tamborino

Intérpretes: Héctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán, Walter Díaz, Alejandro Poues, Martín Adjemian.

Duración: 83 min.

Anexo II

Fotogramas



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8

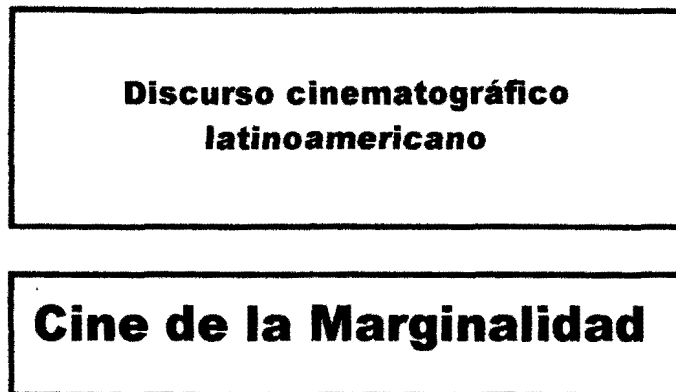


Fotograma 9

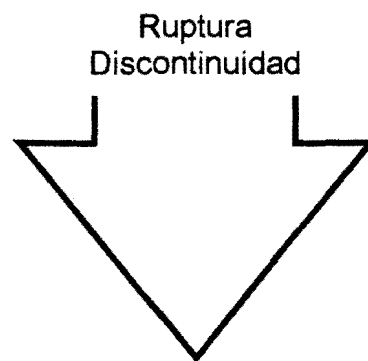
Anexo III

Esquemas conceptuales

Esquema 1
Cine de la Marginalidad



Nueva formación discursiva

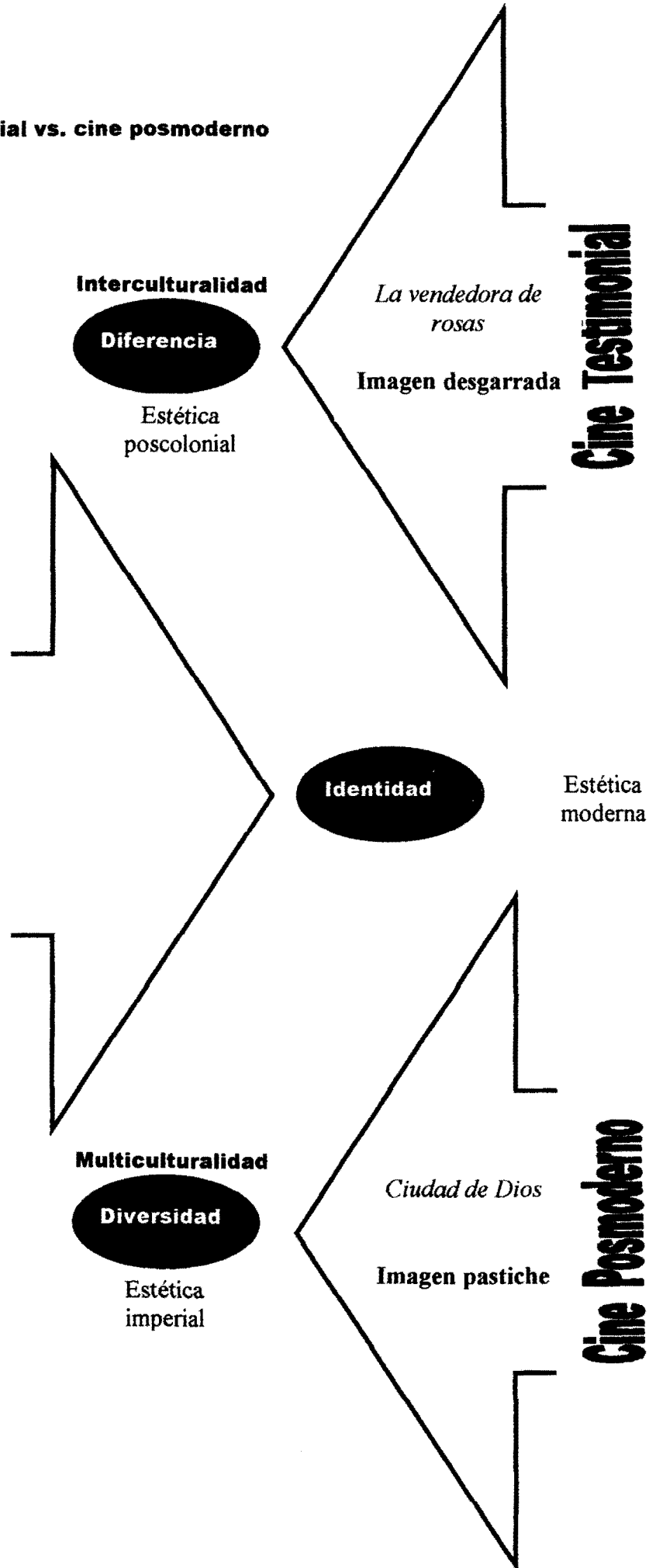


- **Objetos** Obras destinadas al mercado:
ficción + documental
- **Temas** La vida cotidiana, la corrupción de los
valores y la marginalidad
- **Conceptos** Crisis de la modernidad y la cultura
Nacional
- **Enunciación** Descentramiento del sujeto

Esquema 2
Cine testimonial vs. cine posmoderno

Historias locales
 Cultura nacional
 Afirmación de la identidad

Nuevo Cine Latinoamericano



Historias locales
 Mundo global
 Crisis de la identidad

Historias locales
 Mundo global
 Crisis de la identidad

Anexo IV

Entrevista

Cultura visual y subalternidad

Entrevista con John Beverley

¿El concepto de testimonio que tú has trabajado en el campo de las letras se puede aplicar en el caso de la expresión visual?

Yo creo que sí. Mi interés en las películas de Gaviria surgió de mi interés en el testimonio. Lo que yo veía en el testimonio literario era la expresión de un sujeto marginal. Claro, esa expresión se produce a través de un aparato de representación bastante sofisticada, letrada. No es que no existe mediación en la producción de la voz testimonial, entonces; pero, por lo menos, esa persona puede contar su historia, hacerse presente como un sujeto de la enunciación, en vez de lo que es tradicional en el periodismo o el realismo social, que un autor representa al subalterno o al marginal. En ese sentido el testimonio es una manera —no sin problemas— de dar voz a una persona que normalmente no hubiera tenido voz en la literatura o en la cultura hegemónica. Veo en el tipo de cine que hace Gaviria un esfuerzo parecido de hacer presente a esas personas sobre las cuales quiere tratar, un esfuerzo distinto del neorrealismo, que era una mirada desde una posición ilustrada, relativamente privilegiada sobre el subalterno—los pobres-- para generar empatía del público. Pero rara vez es una manera de dejar hablar al subalterno por sí mismo. Más bien, la subalternidad es entre otras cosas la carencia de la posibilidad de representarse a sí mismo. Por lo tanto, el carácter a veces paternalista o pastoral, católico o marxista, del cine neorrealista.

¿Esta idea del testimonio escrito o verbal, crees que tiene ventajas o desventajas para su operación cuando nos trasladamos al campo del discurso visual?

Lo que me gusta en Gaviria, tanto como en el testimonio, no es solo su dimensión ética o documental, sino también su lado estético —aunque suena paradójico decir eso: es decir, la manera en que ofrece una nueva manera de experimentar la realidad, su desfamiliarización de los códigos de la literatura narrativa convencional. Una nueva estética, pero una estética que involucra cuestiones éticas y políticas. El testimonio nos interpela directamente, como el policía en la visión que ofrece Althusser de la interpelación ideológica: “Oiga usted”. En la lingüística pragmática se habla de enunciados que nos obligan a responder de alguna manera. La voz testimonial es una voz en primera persona, supuestamente la voz de una persona que ha visto o vivido en su propio cuerpo los acontecimientos que narra. Parece que nos está hablando directamente a través del texto, porque en general se suprime la presencia del interlocutor actual en la producción del texto testimonial. Eso crea una situación complicada para el lector. Es una cosa que un novelista nos hable por ejemplo de la tortura y es otra cosa si una persona “real” le está diciendo a uno: “esto me pasó”. Éticamente, lingüísticamente, epistemológicamente es una situación de enunciación distinta, y eso crea una nueva posibilidad artística.

Sin embargo, en el caso del cine parecería que la mediación es más compleja, ya que exige un dispositivo más complejo, hay un equipo de producción, camarógrafos, técnicos, etc.

Bueno, evidentemente en Gaviria los chicos no están hablando directamente a la cámara, narrando lo que les pasó—lo que en inglés llamamos un poco despectivamente “talking heads”. Eso sería un cine testimonial que sería la reproducción del testimonio

literario. Pero sería muy aburrido; se puede y se suele usar en documentales, pero entonces está sujeto a la lógica paternalista del documental. Gaviria inventa una nueva forma de narrar. Lacan habla del “encuentro con lo Real” cuando se produce un colapso del orden simbólico usual: lo que es chocante en el testimonio es esa sensación de que alguien nos habla directamente desde lo real social. Lo que nos choca en, por ejemplo, *Rodrigo D* es ese mensaje al final en que John Delfis y cinco de los chicos que aparecían como parte de la pandilla ya están muertos. De repente hay un shock porque esos chicos que veíamos como actores eran personas reales y la violencia que la película retrata era igualmente real. La ficción y la realidad, representación y auto-presentación se cruzan. Lo que uno estaba disfrutando como ficción —arte— de repente tiene este elemento de lo real, que rompe el pacto ficcional y le introduce otro elemento.

En la idea de Spivak de que el subalterno no puede hablar está presente una comprensión de hablar como una acción vinculada a códigos lingüísticos y construcciones simbólicas hegemónicas. Las expresiones del subalterno no podrían ser representadas en esa lógica hegemónica sin una desviación o un malentendido. ¿Sucede lo mismo con las expresiones visuales, corporales, en general no lingüísticas?

Sí. Spivak entiende por hablar no solo representaciones verbales, sino cualquier forma de representación, sea visual, musical, corporal, etcétera. Cuando Spivak dice que el subalterno no puede hablar, entonces, quiere decir que no puede representarse de una manera que nos afecte, porque lo que tiene que decir, lo que tiene que enseñar, no nos importa. Sería como encontrar un mendigo en la calle: ¿uno se tomaría el tiempo necesario para oír la historia de vida de esa persona? Evidentemente no, nos sentiríamos fastidiados. Si generalizamos esa situación, podemos decir que el subalterno es aquel que no tenemos que oír, su historia no nos importa, no hace falta prestarle atención o mucha atención (a menudo, es la manera en que los hombres “oyen” a las mujeres). Su arte no cuenta, su vida no cuenta. El subalterno puede interpelarnos, pero solo negativamente, como algo que nos estorba o irrita. ¿Qué pasa si un testimonio nos obliga a “oír” a ese mendigo, entonces? Spivak quiere sugerir que no es el mendigo que habla en ese testimonio, sino un simulacro que ha sido creado por un interlocutor letrado para hablar con nosotros a través del texto testimonial sin estorbar mucho el orden de las cosas.

Las expresiones hegemónicas siempre están atravesadas por la necesidad de dominación, en ese sentido se acercan a la idea que Derrida tiene del logocentrismo (fonocentrismo + falocentrismo), ¿las expresiones visuales no tendrían una posibilidad no explorada para fisurar ese logocentrismo?

Sí, y no. Lo visual no se escapa totalmente del logocentrismo: tenemos toda la herencia del arte europeo del renacimiento, con la invención de la perspectiva. Tenemos el costumbrismo. Pero lo audiovisual también se relaciona con elementos que son juzgados como cultura subalterna. Pienso en lo que eran las formas culturales andinas en el siglo XVIII que eran parte de la gran rebelión de Tupac Amaru. La palabra audiovisual es, como un concepto relacionando con los medios, quizás anacrónica en este contexto, pero capta algo de esas prácticas culturales: los símbolos, narrativas, teatro quechua, ritos, graffiti, poemas, harawis que surgieron de la rebelión. Y claro el cine y la televisión son eso también, cultura audiovisual. En ese sentido, la tesis de McLuhan “el medio es el mensaje”, no me parece del todo descartable. La transformación que opera el cine y la televisión en los códigos de comunicación también lleva a un nuevo concepto de mundo. La estructura del libro y la

lectura del libro organizó el saber, organizó y organiza al mundo en cierta forma; lo audiovisual tiene otras posibilidades. El cine, en ese sentido todavía está en un momento de transición entre ser simplemente una versión en imágenes de una novela, y algo que tiene una dinámica representacional propia.

En la última década, hemos asistido al florecimiento del cine indígena (no indigenista) realizado directamente por organizaciones indígenas, ¿al parecer estas nuevas formas expresión se están saltando la cultura letrada?

El famoso crítico literario brasileño Antonio Cândido, en su libro *Literatura y subdesarrollo* piensa que una de las tareas de la modernidad periférica de un país es democratizar la literatura. Llevar la literatura al pueblo. Pero señala una traba: en los países del tercer mundo como Brasil la gente se está saliendo de la cultura “oral” campesina o indígena, por el proceso de transformación capitalista y urbanización, pero no pasando — como hizo la clase obrera europea o norteamericana en el siglo XIX y comienzos del XX— por la cultura de la letra, sino directamente a los medios masivos de comunicación, que también son audiovisuales. Entonces, se pasa del folclore rural a lo que Cândido llama negativamente el folclore urbano de la televisión, de la música popular, de la telenovela, etc., sin pasar por la cultura letrada. Él ve en eso una gran tragedia, porque nunca se va a producir un público amplio para la literatura en países como Brasil o Ecuador.

Pero, tú no le ves en ello una tragedia, ¿por qué?

Uno, porque siempre hubo limitaciones en esa cultura letrada: no era tan democrática como aparecía, siempre implicaba una normatividad impuesta a las poblaciones, a los obreros y campesinos, y especialmente los pueblos indígenas para los cuales la literatura escrita en español o portugués fue una imposición violenta sobre sus propias formas de poesía y narrativa. No es solo una cuestión de aprender a leer y escribir, sino de hacerlo bien, es decir, de discriminaciones sociales que surgen de lo que Ángel Rama llamaba “la ciudad letrada” latinoamericana. No es que estoy en contra de la alfabetización, pero me parece que hacer de la alfabetización la condición esencial de ciudadanía plena es descalificar para siempre a una parte de la población de nuestros países. Nunca va haber alfabetización cien por cien. Es como decir que para ser un ciudadano pleno del Estado ecuatoriano tienes que ser un buen católico. Aún queriendo ser buenos católicos, no todos van a serlo. Y como Silvano Santiago, otro crítico brasileño, dice: “hay distorsiones ideológicas en los medios, pero no es que no las había en la literatura y en el periódico”. También eran controlados por élites; los grandes novelistas burgueses también presentaban concepciones ideológicas a veces muy reaccionarias. Tenemos presente, por ejemplo, el caso de Mario Vargas Llosa, que esencialmente propone la liquidación de la cultura indígena propiamente dicho. O la ideología, común a muchos escritores o artistas supuestamente progresistas, pero muchas veces no mestizos, del mestizaje como norma cultural. Entonces, dice Santiago, los medios distorsionan la realidad pero también dan suficiente información para que la gente piense como son y como va el mundo. Par ser ciudadano no hace falta ser letrado. Y como acabas de sugerir, los indígenas, o grupos marginales o subalternos pueden usar elementos de los medios para su propia autorepresentación de una forma que en la literatura es un poco más problemática.

No hubo en la historia de la humanidad un cambio en el modo de producción que no correspondía a un cambio en los modos de representación. El surgimiento de la burguesía y el colonialismo europeo en el renacimiento viene acompañado por lo que McLuhan entendía como “la cultura del libro”, incluyendo sobre todo las formas de la literatura moderna. No

es de sorprender entonces que el surgimiento en nuestra época de nuevos actores sociales previamente sublaternizados por esa misma burguesía y colonialismo requiere también nuevas formas y tecnologías de representación.